سینما ۵۳

۶ آذر ۵۳ ۳

سومین جشنواره جهانی فیلم تهران





اشتپن‌ولف ساخته: فرد هینز

گوزنها ساخته: مسعود کیمیائی

AKIRA KUROSAWA



با :

آکیرو کوروساوا

درباره‌ی :

دودسکا-دن

ترجمه : بزرگمهر رفیعا

تادائو ساتو[1]: « سان‌جورو Sanjuro » ، « ریش قرمز » واکنون « دودسکادن » . این سومین برداشت پی‌درپی شما ازنوشته‌های « شوگورو یاماموتو » است .

کوروساوا : من همیشه کارهای «شوگورو» را دوست‌داشته‌ام . برای « سان‌جورو » فقط قسمت کوتاهی ازداستان اورا مورد استفاده قراردادم . اما حالا ، اتفاقاً دوبار پی‌درپی ازتمام‌کـار او استفاده‌کردم . نقشه‌های متعددی درسرداشتم واین یکی ازآنها بودکه بکارگرفته شد . خصوصاً «دودسکادن» که همه ازآن خوششان آمد ومن تصمیم به ساختن آن‌گرفتم .

ساتو : بعدازدیدن «دودسکادن» متوجه شدم که درهم ریختن چندین داستان وتنظیم آنها برای فیلم واحدی ، چقدر می‌تواند مشکل باشد . (شهربدون فصل یا «دودسکادن» اثر «یاماموتو» بصورت چندین داستان کوتاه دریك زمینه ومحیط نگاشته شده است .)

کوروساوا : ما موفق شدیم دریك سوم زمانی‌که فکرمیکردیم ، سناریو را بپایان برسانیم . « اوگونی Oguni » ، « هاشیموتو Hashimoto » ومن در هتلی سکنی‌گریده بودیم .

صاحب هتل فکرمیکردکه ما بعلت بدی وضع هتل ، زودتر ازموعد مقرر آنجارا ترك میکنیم . خیلی ناراحت شده بود ومیگفت : «ازاین ببعد بهترین‌غذاهای ممکن را برایتان تهیه میکنم» !

بهرحال‌کار ما خیلی سریع تمام شد . همه‌مان کاملاً سرحال بودیم . بعداز اتمام سناریو ، تقریباً تا مرحله ازدست دادن اعصابم ، درباره‌کارگردانی آن فکر کردم . داستان چیزی بود درباره محلات فقیرشهر وبسختی میشد چنین جائی پیداکرد . سری بزباله‌دانی «توکیو» زدم . همانجا تصمیم‌گرفتم صحنه‌های خارجی را بسازم وفیلمبرداری‌کنم . دست درمیان آنهمه آت‌و آشغال چندتا جاده‌کشیدم ، زباله‌ها را سرهم ریختم وآن خانه‌های عجیب وغریب را ساختم . وهزار دوزوکلك دیگر . درضمن بهم ریستن این چیزها بودکه‌کارگردانی فیلم هم ، رفته‌رفته توی دلم خانـه‌کرد . با شروع

فیلمبرداری و زمانی‌که ترامواى «راکوچن» بحرکت درآمد دیگر مشکلی نبود وکارها بآسانی پیش رفت .

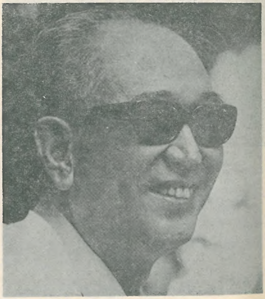
ساتو : رنگ منازل و رویهمرفته رنگ عمومی صحنه‌ها چشمگیرند ، آیا جاده‌ها وخانه‌ها را هم رنگ کردید ؟

کوروساوا : بله ، آنها رنگ ویا گردپاشی شدند. وچون زمین زباله‌دانی پرازآهن‌پاره وخرت‌وپرتهای دیگر بود ، بمحض یك بارندگی مختصر ، فعل انفعالات شیمیائی آنها را برنگهای مختلف درمیآورد .

یوشی‌شیرای[2]: اتمسفر«یاماموتو» در«دودسکادن» احساسی ازتك رنگی و یکنواختی ، در انسان بجای میگذارد . بعد ازخواندن سناریوی شما ، فکر کردم چه شباهتی بین آن و «ریش قرمز» هست . بخاطر اینکه این داستانهم درباره طبقه پائین اجتماع است . همین بودکه فکرکردم ، فیلم نیز ، فیلمی تیره وسنگین‌خواهد بود . اما وقتی آنرا دیدم ، باعث اعجابم شد. برای اینکه برخلاف تصور من ، فیلم بسیار رنگین وکاملاً شاد ومفرح است . ودرآن از «رئالیسم» عمیق ومعمولی شما اثری نبود. حتی اینبار با دنیای برتر رنگها وافسانه‌ها روبرو شدم .

کوروساوا : این واقعیت دارد . آکتورها وگروه فنی من خیلی باتجربه بودند . با بکارگرفتن دو دوربین و بافیلمبرداری هرصحنه در دوبار وبسرعتی شگفت‌انگیز توانستم بتجربیات زیاد ومتعددی دست زنم .

یوئیچی ماتسو[3]: آخرین برداشت درروزی انجام گرفت‌که قبلاً «کوروساوا» برای تمرین درنظرگرفته



بود.. بنابه روش‌گذشته ، هرگاه«کوروساوا»آکتورهائی مثلاً برای دو روز میخواست ، من آنها را برای چهار روز استخدام میکردم. اما اینبارکارآنها درهمان روز اول تمام میشد وباین ترتیب ما بسردرگمی عجیبی گرفتار شده بودیم .

کی‌کومائی[4]: حتماً هوای محل فیلمبرداری‌خیلی خوب بود؟

کوروساوا : من بوضع هوا کاملاً بی‌اعتنا ماندم . اگرآسمان ابری میشد ، با نقاشی سایه‌ها روی زمین بفیلمبرداری ادامه میدادم ، (خنده حاضرین) هوای آفتابی برای فیلمبرداری خوب نیست ، بازتاب آبی آسمان روی همه چیز یك پرده آبی میکشد ورنگها را بصورت (تکنی‌کالر) درمی‌آورد ، بجای آن ، فکر میکنم ، با استفاده ازچراغهای با نورهـای مسطح و گذاردن فیلترهای گوناگون روی آنها ، می‌توان‌بهترین نتیجه را بدست آورد . بنابراین ، بجز مواقعیکه آسمان واقعاً می‌بارید ، بدون توجه بوضع جوی فیلمبرداری میکردیم . سایه‌ها را با تُن‌های تیره‌تر نقاشی میکردیم وروشنیها را با رنگهای روشنتر وباین ترتیب‌کنتراست لازم را بدست میآوردیم . این طرزکار من بود . اما درباره صورت آکتورها ، این متد بکار نمیآمد .

کوچی یامادا[5]: صورت «راکوچن» درست مثل اینکه همینطور نقاشی شده است .

کوروساوا : بخاطرمیآوریدکه، ازمحصلین‌مدارس خواستم نقاشی‌هائی ازترامواهای مختلف برای خانه «راکوچن» بفرستند . درمدت نسبتاً کوتاهی درحدود دوهزار نقاشی بدست ما رسیده همه‌اشان رنگی ، تازه ونو . آنها الهام‌بخش خوبی برای من بودند . بگروه نقاشهایم‌گفتم : خیلی خوب ، حالا شماها یك‌خورده بهترش را بکشید . درنتیجه آنها میدانستند من چه میخواهم . وبهمان ترتیب برایمان خورشیدکشیدند ، ابرکشیدند و نقاشی‌هـای دیگری کـه میخواستیم ، کارگردانی هنری اصلاً وجود نداشت . آنها فقط نقاشی‌کردند .

یوئیچی ماتسو : ما تمام علفها ودرختهای اطراف محل فیلمبرداری را ازجاکندیم .

کوروساوا : وفقط اشیاء ساخته شده بکاربردیم .

کوچی یامادا : آن پسرگدائـی که « کـاواسه Kawase » نقشش را بازی میکرد ، خیلی خوب‌بود.

کوروساوا : بچه عجیبی بود . یك وقتی درنقش شاهزاده مرده‌ئی دریکی ازنمایشنامه‌های «سارتر» ظاهر شد. می‌دانید چطور بچه‌ها هیچ‌وقت‌نمی‌توانند بیحرکت بمانند؟ اما او ساعتها بی‌حرکت میماند . با لباسها و گریمش روی صحنه میآمد وفقط همانجا می‌نشست . شنیدم که سرمیز غـذا با والدینش ، تقلید « میتانی Mitani » (پدرش درفیلم) را درمیآورد . میگویند میمیکهای او بسیار جالبند . اما او هرگز آن روی خودرا بما نشان نداد .

تادائو ساتو : سالهاست‌که کمدین‌هـا را بعنوان آکتورهای اصلی درفیلمهایتان بکارمیگیرید ، آیا دلیل مخصوص برای این‌کار دارید؟

کوروساوا : کمدین‌ها را تنها نباید بکارکمدی وفارس واداشت . آنها رلهای جدی را هم می‌توانند بازی‌کنند . وقتی می‌بینم بایشان فرصت داده نمیشود وتنها صورت خنده‌آور آنها مورد استثمار قرارمیگیرد، خشمی عمیق درمن بـرانگیخته میشود . همیشه دلم میخواهد نقشهای عمیق وجدی بآنها بدهم .

یوشی‌شیرای : برای‌انتخاب‌بازیکنان «دودسکادن» فکرمیکنم درپنج سال‌گذشته ، شما خیلی تلویزیون تماشا کرده باشید ؟

کوروساوا : بلـه ، پسرم « هیسائو کوروساوا Hisao Korosawa »اغلب درتلویزیون است وخیلی درباره آن با من صحبت میکند . ونیزخودم دوستانی درتلویزیون دارم . بازیکنان تلویزیون سریع هستند و با استعداد . . . . حالاکه فرصتی پیش آمده یك نکته را باید بگویم والبته ازذکر این نکته قصد انتقادکردن ندارم ولی هنرپیشگان سینما شخصیتشان بسختی وخیلی دیر تغییر میکند . برای آنها مدت زمان زیادی لازم است تا ازقالب خویش بدرآیند وبدرون نقش تازه شان فرروند . ولی به هنرپیشگان تلویزیونی وقتی میگفتم: این نوع بازی را میخواهم ، بسرعت ارائه میشد . این یکی ازدلائل سرعت عمل‌کار ما بود .

تادائو ساتو : باچشمهای«آکوتاگاوا Akutagawa » چکارکردید؟ (بەنقش شینا دانجین Shina Danjin) آیا این فقط قدرت بازیگری او بود؟ چشمان او درتمام لحظات فیلم ، همیشه بازند ، بدون حرکت وحتی چشم برهم زدن .

کوروساوا : مردم همه‌چشم برهم میزنند . اما اگر او چشم برهم زند ، آنوقت دیگـر چشمان او چشمان « شینا دانجین » نخواهد بود . برای اینکه چشمهای او برهم نخورد به‌هنگام فیلمبرداری برای «کلوزآپ»ها یك‌پرده پلاستیکی بروی سرش‌میکشیدیم، آنطورکه نور نمیتوانست مستقیم بچشمانش بتابد . البته خود «آکوتاگاوا» نیز دراین مورد همتی بخرج داد .

کی‌کومای : اولین چیزی‌که بعد ازدیدن فیلمتان حس‌کردم این بود : شما درفیلمهایتان ، واقعاً خیلی بندرت خانواده‌ئی را تصویر میکنید . حتی درفیلمی نظیر « ایکیروIkiru » که درآن خانواده‌ئی ازهم می‌پاشد. درفیلمهای «رکورد یك موجود زنده» و «تاج خون» نیز بهمین ترتیب . فیلم «بد خوب میخوابد» واقعاً یك فیلم درباره خانواده نیست ، بلکه موقعیتی است غیرعادی . گرچه درفیلم «بالا وپائین» یك نوع خانواده وجود دارد ولی درآن تلاطم خانواده مورد توجه است . ولی در «دودسکادن» هریك ازکاراکترها عضو یك خانواده حقیقی‌اند . اما آنچه‌که واقعاً دراین فیلم بچشم میآید اینست‌که تمام ده دوازده‌گروه ، افراد یك خانواده هستند . این خیلی عجیب است وممکن‌است کسی بگویدکه جدا از روش همیشگی شماست .

کوچی یامادا : یك نگاه دقیق به فیلمهای شما دو رشته مهم را درآنها نمایان‌میکند. یك‌رشته قهرمان‌سازی که از « سوگاتا سان شیرو Sugata san Shiro » ۱۹۴۳ شروع میشود ودیگری اجتماع مردم طبقه پائین که از « یکشنبه فوق‌العاده » شروع میشود.

یوئیچی ماتسو : «دانوله ریشی» ، (منتقدآمریکائی آثارکوروساوا) نیز میگوید ، «دودسکادن» شباهت زیادی به «یکشنبه فوق‌العاده» دارد .

کوروساوا : مسلماً ناخودآگاه درمن تحولاتی بوقوع پیوسته است . چه ازنظر سن وسال وچه ازنظر طرزفکر بخصوص درپنج سال دشوارگذشته .

یوشی‌شیرای : «ژان رنوار» بعد ازرسیدن بسطح معینی ، دنیائی‌که ترسیم میکند ، ناگهان آزاد وبرتر شده است . . . . «دودسکادن» نیز شبیه آنست ، من به « اوزو Ozu » و « میزوگوشی Mizo Guchi » علاقه واحترام فراوانی‌میورزم وفکرمیکنم آنها بهترین کارگردانان تاریخ سینمای ژاپن هستند . اما اگرهدف حقیقت‌گوئی باشد ، بمحض تماس با رنگ ، کیفیت‌کار آنها «متوقف» میشود. آنها درآثاررنگیشان تنهابتکرار تکنیك آثار سفید وسیاهشان پرداختند. ولی فکرمیکنم شما بهرحال ، باکارکردن با رنگ قدم دیگری بجلو رفته‌اید .

کوروساوا : من ازکارکردن با رنگ خیلی لذت بردم .

کوچی یامادا : لذت شمارا می‌توان‌روی‌پرده دید!

کوروساوا : درگذشته هیچگاه من باین راحتی کار نکرده بودم . این موضوع را میتوانید ازعکسهای من درهنگام فیلمبرداری حدس بزنید . همیشه تبسمی برلب داشتم وهیچگاه خشمگین نشدم . واقعاً کـار لذت‌بخشی بود . درباره «رنوار» درپاریس ملاقاتی با او دست داد و او مرا بشام دعوت‌کرد، مردبزرگی‌است، «جان فورد» : کارگردان دیگری است‌که بسیار مورد علاقه من است . خیلی میل دارم وقتی پیر میشوم مثل آنها باشم . درباره کارگردانی ، علاقه من به "آزاد" کارکردن است . میل‌دارم آزاد باشم ودرابعاد تازه‌تری غوطـه‌ور شوم . (« یوشی شیرای » بلافاصله کلمـه Yuzumuge را برزبان میراند و «کوروساوا» هم آنرا تکرار میکند . درفلسفه Zen این‌کلمه بمعنای

آزادی با آگاهی کامل ویا آزادی ازهرنوع مانع مزاحمی آمده است .)

یوشی شیرای : عجیب است که بتوان چنین رنگهای درخشانی را ازآن محیط آلوده درآورد . وعجیب‌تر آنکه شما توانستید واقعاً آنها را جان بخشید .

کوروساوا : من نمیتوانم درمحیطی خیلی جدی کارکنم . درچنین محیطی ، هیچ کاری ازمن برنمیآید. بگروه فنی فیلم گفتم ، میخواهم این فیلم را خیلی ساده ، قشنگ وگیرا بسازیم . واما موزیك ، از «تورو تاکیمیتسو Toru Takemitsu »نیز چنین چیزی خواستم .

تادائو ساتو : فیلمبرداری یك صحنه با چند دوربین دریك زمان ، سبك کار معروف شماست .؟ دراین فیلم هم ازاین سبك کار استفاده کردید ؟

کوروساوا : نه چندان .

یوئیچی ماتسو : سروکارما باتعداد زیادی کودکان خردسال بود .

کوروساوا : البته همیشه ما یك تمرین کلی انجام میدادیم . ولی اگر من روی موضوعی خیلی اصرار میورزم ، محیط خیلی جدی وسنگین میشد . بهمین جهت بآنها میگفتم که خیلی آزاد وفی‌البداهه کارکنند.

یوشی شیرای : به خاطر همین آزادی وراحتی آکتورهاست که تماشاگر نیز احساس آزادی وراحتی میکند . این موضوع درفیلمهای شما خیلی تازه است . فیلمهای گذشته شما خیلی سنگین وپیچیده بودند واز تماشاگر انتظار تعمق فراوان داشتند .

کوروساوا : فیلمبرداری با دوربین وهرنما دریك برداشت ، کار دشواریست ، برای فیلمبرداری دریك خانه ، تمام قسمتهای خانه باید درجهات مختلف قابل حرکت باشد ، درلحظه معینی دیواری باید ازسر راه بکنارکشیده شود تا دوربین بتواند درجای آن قرار گیرد . برای مثال دوربین A درحال فیلمبرداری حرکت میکند ودرهمان حال یك دیوار تمام وکمال ازسرراه آن بکنارکشیده میشود . «تاناکا» ازمنزل خویش خارج میشود ، در را پشت سرش محکم می‌بندد وبعد ، دوباره آنرا بازمیکند. دریك‌آن ، با زمان‌گیری دقیق ، دیوار بکناری میرود ودوربین بدرون اطاق رانده میشود . (خنده حاضرین) همینطور درصحنه‌ایکه « شیما Shima » از اطاق نشیمن وارد آشپزخانه میشود ، دیوار بکناری رفت ، اما « شیما » متوجه تغییرمکان آن نشد ووقتی که دوربین ازکار ایستاد ، وی سعی کرد بدیواریکه دیگر درجایش نبود ، تکیه کند. (خنده حاضرین) .

کی کومائی : «دودسکادن» اینطور نشان میدهد که با یك دوربین و با برشهای خیلی‌محدود فیلمبرداری شده است .

کوروساوا : برشها خیلی کم‌اند . صحنه باده‌گساری « بن‌جون Ban Jun » ودوستانش یك برداشت ۹ دقیقه‌ایست .

یوشی شیرای : وبهمین دلیل اینقدر دلچسب است. وقتی که دوستان وی بآزار همسرش پرداختند من واقعاً بگریه افتادم .

کوروساوا : یك برداشت ۹ دقیقه‌ای برای اغلب کسانی که باید مقدمات آنرا فراهم سازند خفه‌کننده است . اما گروه من آنچنان با این روش آشناست که هرگزناراحت نمیشود . یك کلمه هم باعتراض نمیگویند. زمانیکه من میگویم ، «خیلی خوب ، کافی است ، دوباره از اول شروع میکنیم» بلافاصله حلقه تازه‌ای دردوربین میگذارند (خنده حاضرین) میدانید چندبار برای صحنه «بن‌جون» فیلم عوض کردیم وچند حلقه دردوربین گذاردیم ؟ چهاربار ! برای دو دوربین این میشود هشت حلقه ، خوب «بن‌جون» هم خیلی کار داشت . او میبایست بلنگد ، میمیکهای صورتش را انجام بدهد ودرضمن لوبیا بجوشاند وبدوستانش مشروب تعارف کند .

کی کومائی : « واتانابه "Watanabé"» درنقش « تنبا Tonba » واقعاً بازی بی‌نظیری ارائه داد . کاراکتری که حارق‌العاده است ودرعین حال چنین بنظر نمی‌آید .

کوروساوا : درنوشته اصلی این کاراکتر خیلی خوب پرداخت شده ولی بآسانی هم میشود درتعبیرآن برداشتی اشتباه داشت و اورا سخن‌گوی نویسنده بحساب آورد . درحقیقت « واتانابه » را ازابتدا من برای این نقش میخواستم . اما شنیده بودم که خیلی پیر شده‌است. پاهایش میلرزد وتقریباً شنوائیش را ازدست داده است، یکبار اورا درتلویزیون دیده بودم وفکرمیکردم برای این نقش کامل است . بدنبالش رفتم ودرنهایت تعجب دیدم که درکمال سلامت‌است . خیلی خوب نمیشنود ولی آنقدر حساس است که همه چیزرا بخوبی درمی‌یابد . نمیتوانست صدای مرا بشنود چون صدای من خیلی بم است . اما صدای منشی صحنه مرا بخوبی‌میشنید وکاملاً مطابق دستور بازی‌کرد . هرگاه میگفتم : « باید خیلی خسته شده باشید . . . متشکرم . . . » شانه بالا میانداخت ، « چه میگوئید » همانطورکه میدانید درگذشته ، ساعات‌کار من خیلی طولانی بوده‌اند ، ومن این‌بار میگفتم : «بسیار خوب ، کافیست» کمك بسیار خوبی بود . همچنین «کاوآ» درنقش پسرگدا . اگرمن اورا نیافته بودم هرگزنمیتوانستم فیلم را بپایان‌برسانم.

یوشی شیرای : گدا وپسرش درحکم محور این فیلمند وفضا وحالت آثار داستایوفسکی را بخاطر میآورند ، همان فضائی که «کوروساوا» دوست دارد .

کی کومائی : فکر نمیکنم دراین داستان تنها یك قهرمان ویك محور وجود داشته باشد . هرکاراکتر ، قهرمانی است وهمه مانندکندوی عسلی بهم پیوسته‌اند .

یوشی شیرای : هنگامیکه پسرگدا میمیرد ، گدا ، گوری حفر میکند وبالای آن میگوید : « بیا ، اینهم استخر شنای تو » ودوربین با یك «تراولینگ» بعقب میرود وباستخر پرآبی میرسد .

کوروساوا : آن استخر درقسمت کثیف «توکیو» بود. ازکمك کارگردان « اوموری Omori » خواستم که صحنه را بگیرد . واین مصادف با زمانی بودکه من با « نوگامی Nogami » ودیگران مشغول مونتاژ بودم. « میتانی Mitani » آکتوری که نقش گدا را داشت ، پیش من آمد وتقریباً ملتمسانه گفت : « چرا ، شما با ما نمی‌آئید ؟ » (خنده حاضرین) ومن گفتم : « چطور میتوانم با آدم بی سروپائی مثل تو ، بآن محله کثیف بروم . » (خنـده) البته با استفاده ازعکسهای محل کمپوزیسیون وموارد دیگر صحنه قبلاً طراحی شده‌بود.

تادائو ساتو : درنوشتن سناریوئی نظیر این ، که میبایست چندین داستان را بهم ببافید ، چطور شما سه نفر باهم کارکردید ؟

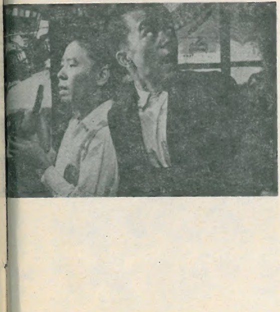
کوروساوا : ما کار روی هرقسمت را بین‌خودمان تقسیم کردیم . بعداً من آنهارا گردآوری وتنظیم کردم . باقراردادنشان درکناریکدیگر، ازنظر تقارن، هم‌آهنگی وتداومشان ، نظمی بآنها میدادم . همچنان درهنگام مونتاژ نیز امکان این بودکه درساختمان وتداوم آنها تغییراتی داده شود .

تادائو ساتو : اولین باری که « دودسکادن » را خواندید چه احساسی بشما داد ؟

کوروساوا : دراین داستان تکه‌های تکان‌دهنده‌ئی هست. اغلب مردم عاداتی‌نظیرحالات‌ورفتارکاراکترهای







این داستانها دارند. من‌خودم ، بعنوان مثال وبعنوان‌یك کارگردان، رؤیاهائی‌دارم نظیررؤیاهای «راکوچن» .

تادائو ساتو : برای این فیلم شما کادری معمولی (۳۵ میلیمتری) درنظرگرفتید . آیا نظرخاصی دراین باره داشتید ؟

کوروساوا : درکادر معمولی رنگها خیلی تمیزتر وبهتر جلوه میکنند . سینماسکوپ جلوه وشفافیت آنها را میگیرد . باضافه اینکه این‌بار سروکارمن باخانه‌های کوچك وصحنه‌های داخلی‌بود . سینماسکوپ خیلی‌وسیع است بطورمثال ، برای سکانس پدروپسری دراتومبیل ، من ترجیح دادم‌که ازپرده باصطلاح «اندازه اروپائی» استفاده‌کنم‌که قدری ازپرده‌های معمولی عریض‌تر واز نظر ارتفاع‌کوتاه‌تر است . البته بعقیده من فیلم ۷۰ میلیمتری برای بعضی ازداستانها بسیارمناسب است .

کوچی یامادا : چه نوع داستانهائی را شما بصورت ۷۰ میلیمتری میسازید ؟

کوروساوا : فرصتی شدکه بطورجدی با فیلم ۷۰ میلیمتری‌کارکنم. میل‌دارم «خانه‌ازدواج»داستایوفسکی را باینطریق بسازم .

کی کومائی : نماهای «دودسکادن» تماماً بدون استفاده ازتکنیك‌هاوتروکاژهای مونتاژ، نظیر«دیزالو» و «فید» بهم پیوند داده شده‌اند. بطورکلی اثری ازاین تکنیك‌ها درفیلم نیست .

کوروساوا : نه ، فقط پیوند مستقیم .

کی کومائی : منظور چه بوده ؟

کوروساوا : فیلم احتیاجی باین تکنیکها نداشت .

یوشی شیرای : بودجه فیلم شما چقدر بود؟

کوروساوا : «یك میلیون ین» (سیصد هزاردلار) که بطور مساوی ازطرف کمپانــی « توهوToho » ودرانجمن چهار شوالیه پرداخت‌گردید (انجمن چهار شوالیه ، کمپانی‌تازه‌ایست‌که «کوروساوا» باسه فیلمساز دیگر تشکیل داده و « دودسکادن » اولین محصول آنست .)

انتظار داشتیم خیلی بیش ازاین خرج‌کنیم ولی بعلت سرعت‌کار، مقداری صرفجوئی‌کردیم .

۱ – «تادائو ساتو» منتقد فیلم است واین‌گفتگو را با چندتن‌دیگربا «آکیروکوروساوا» انجام داده‌است.

۲ – «یوشی‌شیرای» سردبیر مجله “Kinema Jumpo” **است .**

۳ – یوئیچی مــاتسو “Yoichi Matsue” **تهیه‌کننده فیلم «دودسکادن» است .**

٤ – کی کومائی Key Komai **یك فیلمساز جوان وجانبدارکارهای «کوروساوا» است .**

٥ – کوچی یامادا “Kochi Yamada” **منتقد فیلم است .**

سینما ۵۳

بولتن سومین جشنواره جهانی فستیوال تهران

« شماره ۳ »

زیرنظر : **بهرام ری‌پور**

دبیرشورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیرفنی : **درخشنده زعیمی**

دستیار دبیرشورای‌نویسندگان : **جمشید ارمیان**

دبیرقسمت انگلیسی : **راجرکوپر**

طراحی صفحات زیرنظر : **مرتضی ممیز**

چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر

تلفن بولتن ۳۱۱۳٤۰

فیلمهای امروز

تالار رودکی (مسابقه)

ساعت : ۱۶

باروت وساچمه (چکسلواکی)

اشتپن‌ولف

کارگردان : فرد هینز (امریکا)

ساعت : ۱۹

یك تار و دوپود (استرالیا)

گوزنها

کارگردان : مسعودکیمیائی (ایران)

تالار رودکی (برنامه مخصوص – ساعت ۱۱ صبح)

چگونه قزاقها عروس خودرا نجات دادند (شوروی)

یکبار

کارگردان : مورتون هلیگ (آمریکا)

سینما پارامونت (تکرارمسابقه)

ساعت : ۱۱ و ۱۸

قوی‌ترین عدسی (آمریکا)

دختری بنام ماری

کارگردان : دانیل تینایر (آرژانتین)

ساعت : ۱۵ و ۲۱

انهدام (بلژیك)

نگهبان شب

کارگردان : لیلیانا کاوانی (ایتالیا)

سینما آتلانتیك (جشنواره جشنواره‌ها)

ساعت : ۱۱ و ۱۸

اوسیدارتا (بلژیك)

سلام برهنرمند

کارگردان : ایوروبر (فرانسه)

ساعت : ۱۵ و ۲۱

اوسیدارتا (بلژیك)

۲۵ ، کوچه آتش‌نشانها

کارگردان : اشتفان زابو (مجارستان)

سینما امپایر (بزرگداشت ویلیام وایلر)

بلندیهای بادخیر (۱۹۳۹)

(عشق هرگز نمی‌میرد)

سینما سینه موند

سینما درآسیا

ساعت : ۱۱ و ۱۸

دودسکا – دن

کارگردان : آکیروکوروساوا (ژاپن)

سینمای میکلوش یانچو

ساعت : ۱۵ و ۲۱

محاصره (۱۹۶۵)

سینما پولیدور (سینمای جدید ایران)

ساعت : ۱۱ و ۱۸

سیاه وسفید

از : سهراب شهید ثالث

گود مقدس

از : هژیر داریوش

آقای هالو

کارگردان : داریوش مهرجوئی

ساعت : ۱۵ و ۲۱

مسئله

از : بهرام ری‌پور

درشکه‌چی

کارگردان : نصرت‌کریمی

WILLIAM WYLER



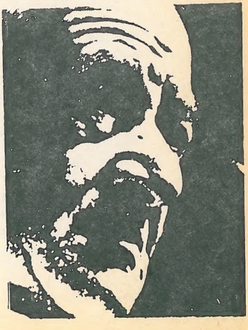
بزرگداشت ویلیام وایلر

بلندیهای بادخیز

«عشق هرگز نمی‌میرد»

سال ۱۹۳۹

عرضه شده وسیله : **یونایتدآرتیستز**
تهیه‌کننده : **ساموئل گلدوین**
فیلمنامه : **بن‌هکت ، چارلز مك‌آرتور**
براساس داستانی نوشته : **امیلی برونته**
موسیقی : **آلفرد نیومن**
فیلمبردار : **گرگ تولند**
هنرپیشگان: **مرل‌اوبرون، لارنس‌اولیویر، دیویدنیون ، فلورا روبسون ، دونالد کریسپ ، جرالدین فیتزجرالد و . . .**
مدت : ۱۰۳ دقیقه



تقریباً دوسال طول کشید تا «وایلر» توانست «ساموئل‌گلدوین» را راضی کند تا فیلم «عشق هرگز نمیمیرد» را تهیه کند. با آنکه فیلم آمریکا را خیس اشك‌کرده بود، نوول سیاه و رومانتیك «امیلی‌برونته» تمام قوانین پذیرفته شده درفیلم‌های سرگرم‌کننده و موفق سینمای امریکارا زیرپا گذاشته‌بود. ازیك‌جانب‌این، همان موضوع بود که «وایلر» خود را در مقابل آن یافته بود. «وایلر» بهمراه «گرگ‌تولند» حدود باطنی هنرفیلمسازی را، آن‌هسته فشار قوی درام را که «وایلر» احساس میکرد و هنر اصلی‌زبان، شکل وسبك سینمائی است، مورد بررسی قرار داد، آنها به‌اتفاق باین نتیجه رسیدند، که اقتباس سینمائی از «بلندیهای بادخیز» بیشتر از آنکه فیلمبرداری از مناظر نفس‌گیر شکارگاههای «یورکشایر» باشد، فیلمبرداری ازصحرای ذهن است. ملودرام قرن نوزدهم غیرقابل اعتماد بود. لحظات عالی و والای انسانی این اثر فقط چند میلیمتر با لحظات مضحك و بی‌معنی‌اش فاصله داشت . این نوول‌که نوشته قشنگترین خواهران «برونته» بود داستان باکراه‌ای را نقل میکرد. شخصیت‌هایش خشن بودند ، انگیزه‌هایشان خودخواهانه و غیرقابل انعطاف ونتیجه نهائی‌آن فاقد توازن شاعرانه بود. عشقی‌که زوج داستان نسبت بهم احساس‌میکردند، تمایلی‌بود به‌مفردات، ووصالی سوزان وسبعانه.

فیلمنامه «هکت» و «مك آرتور» از «بلندیهای بادخیز» کار زیرکانه‌ای بود. آنها درحالیکه متهورانه قسمت فراوانی ازمکالمه‌های کتاب‌را درفیلمنامه حفظ‌کردند، جراحی‌فراوانی در طرح پیچیده آن بعمل آوردند و تمام شخصیت‌های نسل دوم را ازکتاب حذف کردند. «هکت» و «مك‌آرتور» بخش‌های غیرقابل‌درك ربط دهنده را بهمراه لحظاتی از کتاب که با مسئله زنای محارم سروکار پیدامیکرد ازفیلمنامه حذف نمودند. بعضی اعمال بسیارمخرب «کاتی» را در فیلمنامه تعدیل بخشیده و این شخصیت را تا حد دختری زودرنج و کج‌خلق و خودرأی پائین آوردند. اما شخصیت‌های «ادگار» و «ایزابلا» را خشن‌ترکردند. تا حدودی بازگشت بگذشته‌های سینمائی (امیلی‌برونته) در فیلمنامه ترك شده بود، اما رنج و بی‌قراری خشم‌آور اثر همچنان‌حفظ‌گردیده‌است: «هکت» و «مك‌آرتور» پیشرفت نوول را شدت داده، و از برخوردهای فیلم لحظات درخشنده‌ای اخذ کرده بودند. آنها به رومانتیسیسم داستان در فیلمنامه اشان تأکید کرده و غباری عاطفی جانشین وضوح دیدگاه نویسنده نوول‌کرده بودند.

«وایلر» میخواست تمام بازیگران فیلم انگلیسی باشند. و این تنها موردی بود که «گلدوین» هم باآن موافق‌بود . «وایلر» اساساً «لارنس اولیویر» را برای نقش «هیت‌کلیف» پیشنهاد کرده بود، و هرچه بیشتر از او میدید بیشتر اطمینان پیدا میکرد، که این بازیگرجوان که درآمریکا ناشناخته بود ، «هیت‌کلیف» است. اما «الیویر» در قبول پیشنهاد «وایلر» محتاط بود . چرا که اولین تجربه‌اش با هالیوود تحقیرآمیز بود. «عشق هرگز نمیمیرد» برای «لارنس الیویر» بصورت تجربه ناخوشایندی آغاز شد، «الیویر» علیرغم قضاوتش به‌هالیوود رفت. اما درطول غالب‌لحظات فیلمبرداری وضع رقت‌انگیزی داشت با این‌حال این‌فیلم او را بصورت بازیگری با محبوبیت جهانی درآورد.

چگونه «وایلر» میتوانست طمطراق بازی تئاتری «الیویر» را از وجودش پاك‌کند، بدون آنکه جذابیت و درخشش بازی این بازیگر با استعداد را از او بگیرد؟ «الیویر» همیشه فکر

میکرد «واقع گرائی» مهمترین‌عامل صحنه تئاتر است. او هم نظیر هربازیگر جوانی ازسنت بیان پرآداب، گشادکردن چشم‌ها و بیان دکلمه‌ای متنفر بود. اما همانطور که با «وایلر» بحث میکرد و میجنگید، کم‌کم شروع کرد به‌دریافتن این موضوع که هرگز بخود زحمت نداده بود به بازیگری از نظر سینمائی بیاندیشد. و اینکه «واقع گرائی» در سینما در مرحله بالاتری قرار میگیرد. چراکه دوربین نزدیکتر ازهربیننده‌ای به بازیگر مینگریست، وظریفترین نوسانات بازی را ایجاب میکرد. «الیویر» فهمیدکه بازیگری تنها جانبی از این‌هنر ترکیبی را تشکیل میدهد. طبق معمول «سام‌گلدوین» میدانست چگونه پولش را خرج کند. او فیلمبرداری به انگلستان فرستاد تا ازشکارگاههای یورکشایر فیلمبرداری کند ونظیر آن‌ها را درفیلم درست‌کند. او برای عریان‌کردن شانه‌های«مرل اوبرون» صحنه وان حمامی به‌فیلم اضافه‌کرد. وقتی‌فیلمبرداری بپایان رسید وهمه افراد کاررا ترك‌کردند، «گلدوین» به «وایلر» دستور داد پایان دیگری برای فیلم بسازد، و در آن نشان دهد عشاق نفرین شده بالاخره درآسمان بهم میرسند. «وایلر» ازانجام این‌کار امتناع‌کرد «گلدوین» دیگری‌را مأمور ساختن آن کرد. در این شات‌بدل‌های «الیویر» و «اوبرون» ازپشت دیده میشوند که بصورت «دابل‌اکسپوز» روی‌ابرها راه میروند. «وایلر» میگوید: **هنوز هم این صحنه در فیلم وجود دارد، شات وحشتناکی است، ولی گوئی کسی به‌آن زیاد توجه نمیکند.** «وایلر» برای آنکه یکی‌از رومانتیکترین فیلم‌های هالیوود را به‌پرده بیآورد، ساعات درازی با بازیگرانش بشدت کار کرد.

فیلم«عشق هرگز نمیمیرد» علیرغم نقائصی که اساساً در موضوع و در پرداخت داراست، والاترین فیلم آثار دهه ۱۹۳۰ «وایلر» بشمار میآید، اما اگر قرار بود اثر «امیلی برونته» بهرصورت که باشد، تحریف شود، چه بهتر که «وایلر»، «بن‌هکت»، «مك‌آرتور» و «گرگ تولند» و «سام‌گلدوین» این‌کار را انجام دهند. این‌گروه تمام نیروی خود را صرف کردند تا اقتباسی بسیار اصیل، پرطمطراق و بی‌ترتیب به‌پرده بیآورند. ازاین‌رو فیلم بااثر ادبی چندان هم مدارا نکرده است. چراکه «گلدوین» بطور دلخواه زمان فیلم را از دوران «ریجنسی» به دوران «جورجیان» «از سال ۱۸۱۰ به۱۸۴۰» تغییر داد، تا از لباس‌های تماشائی آن دوران در فیلم استفاده کند، وحتی پا ازاین فراترنهاده یك شکارگاه انگلیسی روی تپه‌های شهرهالیوود بنا کرد تا فیلم را کامل کرده باشد. اما درمیان این اقتباس ــ مصالحه ادبی چندان تعجب‌آور نبود که فضای فیلم بهمراه طرح داستانی نوول به‌ابهام گرائید. در غایت امر آنچه در فیلم بیشتر از همه در خاطره میماند، قسمت‌هائی از نوول «امیلی برونته» است‌که درفیلم باقی مانده است. ماجرای عشق «هیت‌کلیف» به «کتی» بدون احساسات شدید لحظات قبلی که گیرائی فراوان به اصل نوول داده است، نمیتواند دوامی داشته باشد، اما در اقتباس سینمائی از این تقریباً خشم الهی لحظات کمی باقی مانده است.

با:

فرد هینز

درباره‌ی:

اشتپنولف



«فرد هینز» میگوید که ساختن فیلم «اشتپنولف» باگروه‌فنی وبازیگرانی ازسیزده ملیت مختلف چندان بی‌شباهت به‌کابوسی نبوده است چرا که زمان شروع فیلمبرداری پولش تمام شد و«هینز» مجبور شد آپارتمانش را در «بیل» ترك کند. این فیلم با هزینه‌ای متوسط و در حدود ۱/۲ میلیون دلار ساخته شده است. فیلمبرداری‌آن درانگلستان انجام‌شده‌که «ماکس ون‌سیدو»زبان‌آنرا بخوبی‌صحبت‌میکند. «ماکس ون سیدو» بندرت در طول فیلم حتی یك لحظه از صحنه خارج میشود. و این بازی اوست که تکلیف فیلم را روشن خواهد کرد. واین البته بازسازی «هینز» از «تئاترجادو» عوامل اصلی سازنده فیلم‌هستند. درصحنه«تئاترجادو» «ماکس ون‌سیدو» باحالت شیزوفرنی درمیان نقاشی‌های «ماتی‌کلاروابن» که بکمك تکنیك بسیارپیشرفته «ویدئوالکترونیك» بنام «جعبه‌آبی» ایجاد شده سرگردان میشود. این دستگاه که مجهز به‌رنگ آبی است میتواند از نقاشی‌هائی باندازه یك‌تمبر پست میزانسن‌هائی برای یك‌آدم معمولی ایجاد کند. «هینز» میگوید:

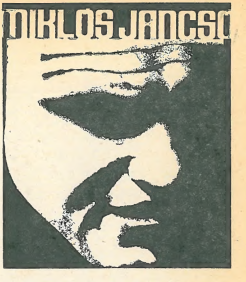
«این‌قسمت بیست‌وپنج دقیقه‌ای فیلم ازنظر تکنیکی شاهکاری از تکنیك‌های ابداعی است. ما در این قسمت از فیلم کارهائی انجام دادیم‌که قبلاً نمیدانستیم چگونه باید انجام شوند و یا اصلاً نمیدانستیم چه‌نتایجی خواهندداشت. بعضی اوقات همانطور که فیلمبرداری میکردیم، کارها را ابداع میکردیم. در ساختن این قسمت از مهندسین تلویزیونی آلمان وانگلستان که همیشه کارشان درساختن آگهی‌های‌تجارتی باتکنیك‌های پیچیده ارتباط پیدا میکند کمك گرفتیم. این اولین‌باری‌بودکه به‌آنها فرصت‌ارائه این‌تکنیك‌ها در یك کار جدی داده شده بود. و آنها از این بابت بسیار خوشحال بودند».

اما وقتی «هینز» درباره «هرمان هسه» وکتابش‌صحبت میکند، بیشترمحتاط بنظرمیرسد، خصوصاً شخص‌میفهمد که او نمیخواهد به‌ساختن یك فیلم «هواخواهانه» محکوم شود. «هینز» زبان آلمانی را بخود آموخت تا وارد دنیای «هسه» شود. او از اینکه بسیاری از جوانان عقاید «هسه» را نظیر انجیل سرمشق خود قرار داده‌اند، متأسف است، میگوید:

«گرچه کتاب «اشتپنولف» مسلماً اثری است‌که همه‌مان از آن چیزی فراخواهیم‌گرفت، اما من دارای این‌دید ستایش‌آمیز نسبت به«هسه» نیستم که اعتراف‌کنم با کتاب او میتوان زندگی کرد. «توماس‌مان» بحق درباره این‌کتاب گفت: «این اثر بنوبه خود تا حد یك‌کار تجربی است. ومفهومش بسیار با زمان ما مناسبت دارد.» من فکر میکنم حتی بتوان گفت این اثر درواقع بعد از انتخابات حزب دموکرات سال ۱۹۶۸ تأثیر خود را درآمریکا بجا گذاشته است. ولی اشتباه است اگر فکر کنیم «هرمان هسه» شخصاً ازآرامترین افراد زمان‌خود بوده است. او درراه پیشرفت ادبیات آلمان ونظام سیاسی درکشورش نقش مؤثری داشته است. اما «اشتپنولف» را در یك دوران سرخوردگی شدید، دورانی نظیر آنچه ما اکنون خود را درآن میابیم نوشت. این‌اثر اساساً یك پیام مذهبی است مبنی براینکه: برای یافتن راه نجات و رهائی همه آنچه را که لازم است در اختیار داریم. او میگفت اگر بشر بخواهد برطبیعت غلبه کند تنها خودرا از آن دور خواهدکرد».

هینز شخصاً فیلم را چنین توصیف میکند:

«این فیلم درباره مردی پنجاه ساله است که بجای دست زدن به‌خودکشی رقص را فرا میگیرد».



میکلوش یانچو کارگردان مشهور مجار فیلم‌های خشن ، بی‌پرده وزیبای خودرا کوششی برای «کشتن رومانتیسیسم احساساتی» میخواند .

« یانچو » بی‌شك یکی ازاصیل‌ترین استعدادهای سینمائی است‌که درچند سال اخیر شکوفا گردیده وهمراه با «اسکولیموفسکی» و «شورم» نقطه کانونی‌گرایش‌های روزافزون سینمای اروپای شرقی با سینمای معاصر مغرب‌زمین را تشکیل میدهد – صحنه‌های غیرقابل تفسیرخشونت ، خیانت و زورگوئی فیلم‌های او‌که درآن‌ها ظالم ومظلوم پی‌درپی نقش عوض میکنند واعمال خشونت‌آمیز هیچکس را فاسد نشده باقی نمیگذارد ، انباشته ازتغزلی زهرآگین ، ضد رمانتیك ومنعکس‌کننده حقایق قرن بیستم است .

کارهای استیلیزه وتراژدی – حماسی «یانچو» ازفیلم‌های «زنگ‌ها به رم عزیمت کرده‌اند» (۱۹۵۸) ، «کانتاتا» (۱۹۶۳) ، «بازگشت من» (۱۹۶٤) – گرفته تا آثار پخته‌تر بعدی – «محاصره» (۱۹٦٥) ، «سرخ وسفید» (۱۹٦۷) ، «سکوت وفریاد» (۱۹٦۸) ، «مواجهه» (۱۹٦۸) – Agnes Dei «آگنس‌دئی» (۱۹۷۰) و «باد زمستانی» (۱۹٦۸) – پیوسته با مسائل قدرت وزورگوئی درگیر بوده است . با تصاویری فوق‌العاده زیبا وسکانس‌هائی انباشته ازترس ووحشت تسکین‌ناپذیرکه برزمینه مناظر سیاه وسفید سرد وخشن ارائه میگردد .

این چنین صحنه‌هائی ، استعاره‌های تصویری ازحقایقی‌که بطورغیرمستقیم بهتربیان میگردد ، هستند . در «محاصره» بدام افتادن یك‌گروه مبارز ملی «مجار»‌که درسال ۱۹٤۸ علیه امپراتوری اطریش – مجارستان قیام‌کردند و با شکنجه‌های روانی وجسمی نابود شدند ، موضوع داستان است ، در «سرخ وسفید» شقاوت‌ها وکشتارهای دسته جمعی درهردو جبهه جنگ‌های داخلی ۱۹۱۹ روسیه ، در «سکوت وفریاد» تعقیب وکشتار طرفداران رژیم نافرجام بلاکون درمجارستان ، در «مواجهه» مواجهه بین جوانان‌کمونیست ومخالفانشان در ۱۹٤۷ ، وبالاخره در «باد زمستانی» داستان فیلم مربوط به یکی ازاعضای یك‌گروه انارشیست دراوایل سالهای سی است‌که فسادگروهش موجب انهدامش میگردد وسپس بعنوان یك قهرمان شناخته میشود .

سبك یانچو – پیوسته موجز ومحدود به عناصر اساسی – با هرفیلم پرتوان‌ترگردیده است بطوریکه در «باد زمستانی» او تنها از دوازده موقعیت دوربین استفاده میکندکه سرشار ازحرکات مداوم وکوریوگرافیك است . سادگی گول زننده کارش بی‌درنگ دقت و نظم ساختمان و استعاره ایدئولوژیکی اورا آشکار میسازد وبدیهه سازی‌هائی‌که درمصاحبه زیر به‌آن‌ها اشاره میشود ، به نابغه‌ای پرشور وسرسخت تعلق دارد .

« ایموس فوگل»

مصاحبه با

میکلوش یانچو

گفتگو از : ژان – لوئی‌کومولی و میشل دلاهایه

ترجمه : حسن زاهدی

– بچه علت درفیلم‌هایتان ازتوضیح‌دادن وارائه علت(بویژه علل‌روانی)خودداری میکنید وهیچ چیز بجز رفتار بدون انگیزه‌که بدون هدف نیزمینماید ، نشان نمیدهید ؟

– درمجارستان بیشتر فیلمسازان با کم و بیش موفقیت میکوشند چیزی بگویند ، تکرار میکنم‌که «باکم وبیش موفقیت» زیرا کـه ما نمیتوانیم پیام‌مان راآن‌طورکه میخواهیم صریح وروشن‌به گوش‌تماشاگربرسانیم ، بی‌شك‌مجارستان تنهاکشوری‌نیست‌که چنین وضعیتی‌دارد وبعلاوه درکشور ما این بصورت یك سنت چند صد ساله درآمده است . شرایط زندگی مجارها پیوسته دستخوش تغییر و تشنجات اقتصادی ، سیاسی واجتماعی بوده است . بهمین‌جهت است‌که آنها به ندرت دریچه دلشان را بروی‌کسی میگشایند. ازآنجاکه همه ما میخواهیم چیزی بگوئیم و صراحت لازم برای اینکار را نداریم ، به فرم فیلم برای بیان مقصودمان توجه زیادی داریم . از «بازگشت من» به بعد من‌کوشیده‌ام اینکاررا ساده وبی‌پیرایه انجام دهم . شاید بهمین دلیل است‌که رفتاروموقعیت‌ها مهمترین عنصرفیلم‌های من هستند. من بیش ازهمه شیفته فرم هستم. وعلت اینکه من ساده‌ترین وبی‌شاخ وبرگ‌ترین فرم را جستجو میکنم اینست کـه میخواهم رومانتیسیسم احساساتی راکـه درگذشته برای سرگرم‌کردن عامه بسیار بکار برده شده ، از بین ببرم .

– شما با نشان‌دادن رفتـار شخصیت‌ها با چنین صراحت‌بی‌رحمانه‌ای نه‌تنها احساسات‌رقیق ورومانتیسم را میکشید ، بلکه کیفیات روانی وتمام زندگی درونی شخصیت‌ها را نیز ازبین میبرید . چگونه انتظار دارید وقتی تمام انگیزه روانی راکنار میگذارید رفتار شخصیت‌ها را ازنقطه نظر ساختمانی توجیه کنید ؟

– وقتی برخوردهای پیچیده انسانی را بررسی میکنیم با چنان مجموعه درهمی ازعوامل روانی ، اجتماعی وسیاسی روبرو میگردیم‌که توانائی توصیف همه آنهارا نداریم . وهنگامیکه به محدودیت وسایل خود پی بردیم ، بخودگفتیم تشریح وتوضیح همه چیزممکن نیست. این شاید دلیل خودداری من ازتوضیح دادن باشد ، بدین ترتیب من امکان هـرنوع توضیحی را باقی میگذارم .

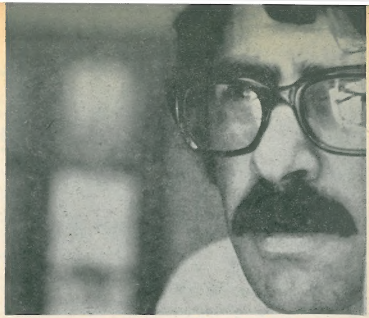
– درفیلم‌های شما دو روش و خط مشی متفاوت پابه‌پای هم پیش میروند : ازیك طرف میل به ساده‌کردن فرم وازطرف دیگرخودداری ازتشریح وتوضیح‌که نتیجه‌اش مبهم‌تر ساختن مفهوم فیلم است . برخی ازتماشاگران میتوانند دریابندکه فیلم‌های شما دارای‌مفاهیم استعاره‌ای است ، وآنچه روی پرده دیده میشود ، نماینده یك واقعیت انتزاعی است‌که نشان داده نمیشود. اماگاهی چنین حس‌میشودکه این پایان‌کارنیست واینکه استعاره‌هـا مفاهیم وسیعتری را دربر میگیرند . زیرا که شما نه‌تنها از موقعیت‌های تاریخی مجارستان استفاده میکنید ، بلکه گاهی ساختمان‌های فرمی‌تان براساس‌اندیشه‌هائی‌وسیع وجهانی بنیان‌گذارده میشود .

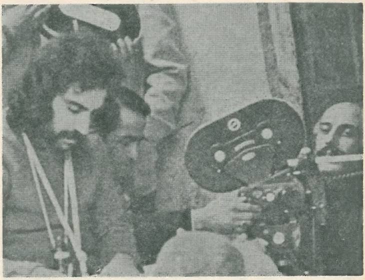
– بله فکرمیکنم همینطوراست. وبرخلاف فیلم «محاصره» که درآن تعقیب شونده کاملاً مشخص و متمایز ازتعقیب‌کننده است و هریك حوزه عمل مخصوص بخود دارند ، در «سکوت و فریاد» همه به یك خانواده تعلق دارنـد ، تعقیب‌کننده وتعقیب شونده همیشه ازهم قابل تشخیص نیستند .

– حاصل‌کار شما را میتوان به دوطریق توجیه‌کرد: یکی اینکه شما ابتدا مطالب فراوانی دراختیار داریدکه با پیشرفت‌کار بتدریج شاخ وبرگ ومطالب فرعی را حذف میکنید تا به‌آنچه که ما روی پرده می‌بینیم برسید ودیگر اینکه بایك ایده اساسی شروع میکنید وضمن‌کارخرده خرده آن را غنی میسازید ومفهوم فیلم بعداً آشکار میگردد . کدامیك ازاین دو فرضیه با روش‌کار شما تطبیق دارد ؟

– ما هنگام فیلمبرداری بارها داستان را موردبررسی‌قرارمیدهیم وپیوسته ازمیان‌امکانات متعدد یکی را انتخاب میکنیم ، گواینکه همیشه یك طرح‌کلی راکه بتواند به صحنه‌های مختلف مفهوم ببخشد ، درنظر داریم . بدین‌ترتیب فکر میکنم ، روش‌کار ما با فرض دوم بیشتر تطبیق داشته باشد .

بقیه درشماره بعد





با : مسعود کیمیائی

درباره‌ی «گوزن‌ها»

ـ گوزنها چه زمینه‌ئی دارد؟

ـ فیلم براصل روابط دوآدم است که با دارابودن دوعامل فساد (اعتیاد ـ دزدی) سعی میشودکه خصائل وابعاد مثبت این‌دوآدم نمایانده بشود. این اصل‌فیلم است.

ـ این دو عامل چگونه در فیلمت شکل گرفته‌اند؟

ـ مسئله اساسی من باین صورت مطرح میشود که در وجود هرآدمی شیطان هست. این شیطان در خیلی از مسائل چیره برانسانیت منزه میشود و زمانی مغلوب، اگر این شیطان، پاکی یك آدم را مسلط شود، و در همان لحظه فعل فاسدی صورت‌گیرد، تمام ابعاد طول زندگی آن آدم پاك را بهم خواهد ریخت.

این یك بررسی کاملاً نه‌روان شناسانه ـ بلکه حقیقت محض است. در این فیلم دزدی، با پول دزدی در پناه یك معتاد خانه میکند. این دونفر چون‌گذشتهٔ منزهی داشته‌اند، هریك سعی میکنند که خود را با پاکی‌های خود تبرئه‌کنند. ستیز پاکی بافساد درمیگیرد. حال مرگ چیرگی آنهاست یا نه، به‌عهده بیننده است که این را درك کند.

ـ ریشه فساد در کجاست؟

ـ ریشه‌فساد در بطن‌عکسها مطرح میشود. قصه، روالی کاملاً مشخص ومستقیم دارد. وقتی دزدی، دزد هست همان عـامل شیطانی مسلط بر اوست، حال این عامل ازکجا میآید، در بطن قصه هست.

ـ پس این کار تازه‌ات در روال فیلم‌های قبلی‌ات نیست؟

ـ یك‌فیلمساز همیشه بایك‌آواز میخواند. یك صدای مشخص دارد، فقط اشعارش تغییر ـ پذیرند. من همینطور فکر میکنم که کرده بودم. اشعار عکس‌های این‌فیلم من متفاوت هستند.

ـ «گوزن‌ها» یك جور اسم استعاره‌ئی هست؟

ـ بله، من در بچگی از معلم شنیدم که راجع به‌یکی از درسهای کودکیم بما راجـع به‌گوزن حرف میزد. میگفت‌گوزن، پاهای زشتی دارد و شاخ‌های زیبائی. اما آن چیزی‌که باعث فرارش ازگیر شکارکننده میشود، پاهای زشتش و آنچیزی که بدامش میاندازد، شاخ‌های بلندش است که به شاخه‌های دگر نگهش میدارد. این، درست شرح حال‌آدم‌های این‌فیلم است.

منزه بودن آنها، در یك لحظه از عمرشان به بادشان داده، یکی سخت معتاد برای ناتحملی ودیگری دزد، بخاطر ارضاء روح نامتعادل‌خود، وآنچه آنها را وامیدارد که باز یکدیگر را از فساد بازدارند، همان پاکی است که شاید بدان تظاهر میکنند. ولی آشکارا دیر است. در انتها باید قصاص بدهندکه میدهند.

ـ پس این دو آدم تو نه قهرمانند نه ضد قهرمان؟

ـ بهیچوجه مسأله ضد قهرمان یا قهرمان دربین نیست. آنها نه قهرمان‌اند ونه ضد قهرمان. آنها دوعامل‌فسادندکه من‌باخوبی‌ها وبدی‌هایشان راه میآیم.

ـ «گوزن‌ها» را درمیان‌کارهایت در چه فاصله‌ئی قرار میدهی؟

ـ بواسطه مسائل انسانی کـه بیشتر وقت حادثه را گرفته، این کارم را جدا از آنهـا میدانم.

ـ مثل این‌که در این فیلم از خشونت وعصیان سایرفیلم‌های قبلیت جدا شده‌ای، تلطیف شده‌ای، چرا؟

ـ در اینجا خشونت در اشکال ایجاد شده میان آدم‌هاست که رابطه مستقیم، با روحیه آنها دارد. آن خشونتی که باب شماست ـ که حرکت درعکس هست ـ دراین‌کار بمراتب کمتر است. تضاد، خشونت است. این تضاد در روحیه است‌که درعکس‌العمل ایجاد خشونت میکند. دراین‌کارم بیشتر خشونت درحد روحیه باقی میماند. بیشتر باین روحیه پرداخته شده تا عکس‌العمل‌که درآن حرکت بچشم میخورد.

ـ با توجه به‌آشنائی منتقدین خارجی با کارهای گذشته‌ات، فکر میکنی عکس‌العمل‌آنان درمورد «گوزنها» چگونه خواهد بود؟

ـ دقیقاً نمیدانم. بواسطه مسائل صددرصد اقلیمی که آدم‌های فیلم من دارند. با روابطشان، روحیه‌هایشان وشکل‌کاملاً شخصی‌فکر کردنشان، من‌نمیدانم خارجی‌ها چه نوع عکس‌العملی دراین مورد خواهند داشت.

مصاحبه از : جمشید ارمیان

فیلمهائیکه امروز می بینیم

ایالات متحده امریکا :

اشتپنولف

(فیلم بلند – مسابقه)

نویسنده وکارگردان : **فرد هینز**
تهیه‌کننده : **پتر . جی . اسپنراگو**
فیلمبردار : **تام پینتر**
موزیك : **ژرژ گرونتز**
بازیگران : **ماکس‌ون سیدو ، دومینیك ساندا ، کارلا رومانلی .**
۳۵ میلیمتری ــ رنگی ــ ۱۱۰ دقیقه

«هاری هلر» یاغی چهل‌وهشت ساله‌ایست‌که تصمیم گرفته درسن‌پنجاه سالگی خودکشی‌کند وازجامعه‌ای‌که ازآن متنفر است خودرا رها کند. اما ملاقات وآشنائی او با «هرماین» و «پابلو» و «ماریا» درمسیرجستجوی او بدنبال مفهوم زندگی ، کلاً اورا به یك خودنگری می‌کشانند .



ایران :

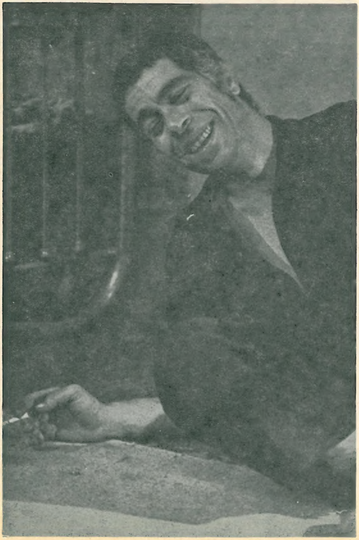
گوزن‌ها

(فیلم بلند – مسابقه)

کارگردان : **مسعودکیمیائی**
فیلمنامه : **مسعودکیمیائی**
تهیه‌کننده : **مهدی میثاقیه**
موزیك : **اسفندیار منفردزاده**
فیلمبردار : **نعمت حقیقی**
بازیگران: **بهروزوثوقی، فرامرزقریبیان، نصرت‌پرتوی، گرشا رئوفی، عنایت‌بخشی وپرویز فنی‌زاده .**
۳۵ میلیمتری ــ سیاه‌وسفید ــ ۱۱۵ دقیقه

«قدرت» یك دزد است ، با مقداری پول دزدی ، برای مخفی شدن بسراغ دوست زمان تحصیلی اش میرود .

« سید » زمانی درمدرسه قدرتی داشته وحالا «قدرت» اورا سخت معتاد می‌بیند . «قدرت» دزد با «سید» معتاد درخانه «سید» برخوردهائی سخت عاطفی دارند . «قدرت» که زمانی «سید» مبصر او بوده ، تلاشی داردکه اورا ازاعتیاد برهاند . «سید» با زنی باسم فاطی‌که درتئاترکارمیکند ، زندگی میکند ، «قدرت» نمی‌تواند «سید» را ازاعتیاد برهاند ودروضعی بحرانی‌که خانه «سید» به محاصره پلیس درآمده ، «سید» و «قدرت» هردو دراطاق‌کشته میشوند . «سید» راحت میمیرد ، چون آنکس‌که اورا معتادش‌کرده ، کشته شده‌است .



ایالات متحده امریکا :

یکبار

(فیلم بلند- برنامه مخصوص)

کارگردان، نویسنده، فیلمبردار: **مورتون هلیگ**

موزیك : **آمینا داوآلونی**

بازیگران : **کریستوفر میچام ، مارتا کریستن، جیم مالیندآ**

۳۵ میلیمتری، رنگی ــ ۹۶ دقیقه

فیلم «یکبار» تمثیلی است که میخواهد رابطه میان «خلقت» ، «فنا» و «انسانیت» را بزبان سینما بیان‌کند . «خلقت» و «فنا» هردو دراین جهان پی به موجودیت وقدرتشان می‌برند . «خلقت» بصورت اشکال پیچیده زندگی ظهور میکند . اشکال پیچیده‌ای‌که «فنا» ازنابودکردنشان لذت می‌برد . «خلقت» خواهان تکامل است و «انسانیت» را بصورت زنی خلق میکند . اما «فنا» این انسانیت را تقریباً نابود میکند . وخلقت درمی‌یابدکه باید به زن آگاهی وحق انتخاب بدهد. بدین ترتیب «انسانیت» با حق انتخابی‌که پیدا می‌کند عشقش را تنها به یکی از طرفین میتواند تسلیم‌کند . و اوکه ازخواستههای فراوان «خلقت» هراسان شده است ، «فنا» را انتخاب میکند . «فنا» نفس «انسانیت» را می‌پروراند و اورا به رقابت با خورشید وامیدارد ، تا اینکه تقریباً اورا نابود میکند ، اما «خلقت» به‌کمك «انسانیت» میآید وبالاخره «فنا» را شکست میدهد . «انسانیت» اکنون تنها ، هراسان ، میجوید ، می‌یابد وآزادانه عشقش را نثار «خلقت» میکند . نقش او اکنون باتمام رسیده است . «خلقت» و «فنا» اینك برای آمادگی سفر به جهان دیگر وگردش دیگری درسیرتکاملی‌اشان بخواب میروند .



چکسلواکی :

باروت و ساچمه

(فیلم‌کوتاه – مسابقه)

کارگردان : **یوزف‌گلوگ**

فیلمبردار : **ولادیمیر مالیك**

موزیك : **اس . هاولاکا**

فیلمنامه : **اف . اسکالا**

۳۵ میلیمتری ــ رنگی ــ ۸ دقیقه

این یك فیلم‌کارتون عروسکی است برای‌کودکان ونوجوانان . اولین‌فیلم کوتاه این مجموعه «آنتالرز» نام داشت . این دومین فیلمی‌است‌که براساس‌قصه‌های شکارچیان ساخته شده و دارای شخصیت‌های مضحك و عجیبی است و داستان آن درباره جدال یك خرگوش با هوش با شکارچی وسگش است‌که بالاخره خرگوش طی این جدال پیروز میشود .

فرانسه :

سلام برهنرمند

(فیلم بلند – جشنواره جشنواره‌ها)

کارگردان : **ایو روبر**

تهیه‌کننده : **آلن‌پویر**

فیلمنامه : **ایو روبر ، ژان‌لو دابادی**

فیلمبردار : **ژان پنزه**

موزیك : **ولادیمیر کوسما**

بازیگران: **مارچلو ماسترویانی، فرانسواز فابیان ، ژان روشه‌فور ، کارلا گراوینا ، کساویه ژلین .**

نیکلاس چهل‌وپنج ساله است . این فیلم زندگی‌کمدی جهنمی اورا در ۱۹۷۳ دریك شهر بزرگ حکایت میکند ، شهر پاریس است . با سروصداها وجنونش، با پولهائی‌که درآنجا درمیآید واوقات عزیزی‌که تلف میشود . با بچههائی‌که درآنجا بزرگ میشوند وزنان عجیب ومرموزش ، نیکلاس مردی مثل من وشماست با این تفاوت‌که ما هنرپیشه نیستیم و او هست . نیکلاس نه یك هنرپیشه مشهور ونه یك سیاهی لشگر است . چهره‌اش آشناتر ازنام اوست . او پشت سرهم درست مثل خط مونتاژکارخانجات نقشها وکارهای مختلف بعهده میگیرد . او یك «کارگر ماهر» سینما وتئاتر است . ضمناً برای رادیو وتلویزیون هم‌کار میکند . درکارگویندگی ودوبله فیلم هست . درکاباره‌ها هم برنامه اجرا میکند وازفیلمهای تبلیغاتی هم روگردان نیست . معهذا ، علیرغم این همه فعالیت وهفته‌ای شصت ساعت‌کار اوضاع جیبش چندان مساعد نیست .

او هیچوقت فرصت لذت‌بردن اززندگی‌ای‌که فراهم میآورد را ندارد ، همیشه تأخیر میکند . همیشه درحال دویدن برای رسیدن به قطاری‌است ویا باعجله درحال عوض‌کردن‌گریم وریخت ولباس خویش است . او همیشه دوبله پارك میکند ودوبله زندگی ، چگونه میشود چنین زندگی را برای زنی توصیف‌کرد؟ نیکلاس چنین میکند ، برای یك زن خیر ، برای دو زن نتیجه‌کار ازاینهم بدتر است .

بخصوص‌که شغل او بعنوان یك هنرپیشه اورا درشرایط مضحك ومسخره‌ای قرار میدهدکه اصلاً با خواستها ورفتار او بعنوان یك مرد جور درنمیآید . چطور آدم میتواند؟ یك پسر فرارکرده ازخانه را دلالت‌کند وقتیکه این پسر آدم را درشرایطی‌که مجبور است با یك قیافه مضحك برای فیلمبرداری ده بار مثل یك ابله توی آب بیاندازد ، غافلگیر نماید . چطور آدم دریك مجادله یا بحث با زنی میتواند موفق شود درحالیکه درحال تقلید صدای یك قوطی برای یك فیلم کارتون است .

کلمان دوست صمیمی او ونیز هنرپیشه‌ای چون اوست و درهمین میل سرگردان است . اما او بالاخره قبل ازاینکه غرق شود خودرا بساحل میرساند . او هنرپیشگی را میبوسد وکنار میگذارد . نیکلاس چنین نیست او بکار خود چسبیده است . هیچ چیز وهیچکس نمیتواند اورا ازاین‌کار بازدارد . خیلی‌چیزها اتفاق میافتد . . . . وبی‌آنکه او توجهی داشته باشد عنکبوت تنهایی تارهایش را دروجود او میتند .

نیکلاس عاقبت مصمم میشودکه ازدواج‌کند وکوشش میکند دو زنی راکه ازدست داده است دوباره بدست آورد . یك واقعه غیرمترقبه برنامه‌ها ونقشه‌هایش را بهم میریزد . درپایان او درصحنه‌ای همه را به قهقهه میاندازد ، صحنه‌ای‌که او خیلی خوشحال میشدکه درهنگام تدوین آنرا حذف . . . . .



مجارستان :

۲۵ ، کوچه آتش‌نشانها

(فیلم بلند – جشنواره جشنواره‌ها)

کارگردان وفیلمنامه : **اشتفان زابو**
تهیه‌کننده : **هانگروفیلم «بوداپست»**
موزیك : **زدنکو تاماسی**
فیلمبردار : **ساندور سارا**
بازیگران : **ریتا بیکیز ، لوسینا وینیکا ، پتر موئلر ، آندرآس بالینت وماریس‌زیمر**
۳۵ میلیمتری ـ رنگی ـ ۹۷ دقیقه

شبی‌گرم و دم‌دار برخانه‌ای‌کوچك وقدیمی دریك ناحیه قدیمی ، گلوله‌ای منفجر میشود وخانه‌های خالی اطراف آنرا ویران وخراب میسازد .

پشت پنجره‌های باز ، مردم خوابند یا رؤیا می‌بینند ، مردمی‌که دربیشتر طول حیاتشان ، دراین خانه‌ها زندگی‌کرده وخانه برایشان شناخته شده است .

یك پیرمرد ساعت سازکه دخترش دور از او درآمریکا زندگی میکند ، یك زن خیاط خسته‌که مدتها شاید تا ابدیت باید ازشوهر افلیجش پرستاری‌کند ، بدون آنکه تمایل وانتظار مرگ اورا داشته باشد ، یك دختر تنهاکه در رؤیای یك عشق بسرمیبرد ، دربان ، مغازه‌دار ودیگرکسانی‌که بابسیاری‌ازخاطرات و رویدادها به‌این اطاق‌های قدیمی وویران زنجیر شده‌اند .

گرمای طاقت فرسا بروجود این آدمهـای خواب‌آلود سنگینی میکند . جوان‌ترها مثل «آندریس» توی تخت خود غلت میزنند و با میل و اشتیاق ، در رؤیای چیزهای ناشناخته وهیجان‌انگیز فرو رفته‌اند .

«ماریا» مادر «آندریس» نیز خواب می‌بیند .

او در رؤیا سالهای جوانی‌اش را بخاطر میآورد . . . ماجرای عشق‌هایش، نصیحت‌های بی‌فایده‌ای‌که والدینش باو میکردند ، ومرگ . . . مرگی‌که دوباره بازآمده وکلمات دیروز را تکرارکرد ، مردهائی‌که باو خوشبختی تقدیم میکردند ، گرچه سرنوشت آنها ازپیش تعیین شده بود . . . جنگ ، زندگی آنها را طلب میکرد ، دوستانی‌که تاریخ آنها را ازهم پاشید .

این بشر است‌که طی جنگها دوام آورده ، اما قلب ضعیف چه‌کسی ، هنگامی که زمان ممکن‌است خوشبختی را به ارمغان آورد ، تسلیم شده . خانم «گاسکوی» سعی میکند با قرصهای خواب ازاین رؤیا فرارکند ، اما خواب هم اورا ازشرّ خاطراتش نمیرهاند وبه او پناه نمیدهد . . . . .



ژاپن :

دودسکا ـ دن

(فیلم بلند – سینما درآسیا)

کارگردان : **آکیرو کوروساوا**
تهیه‌کننده : **یونکی نوکای. کمپانی توهو**
فیلمنامه : **آکیروکوروساوا ، هیـدو اوگانی و شینبو هاشیموتو** (بـر اساس داستانی از «شاگورو یامائوتو»)
موزیك : **توروتاکه میتسو**
فیلمبرداران : **تاکائو سائیتو، یاسومیچی فوکوزاوا**
بازیگران: **یوشی‌تاکازوشی، آکمی‌نگیشی، شینسوکه مینامی، یونزا بوروبان، کیوکو تانگه، تاتسو ماتسورا، هیرویوکی کاواسه**
۳۵ میلیمتری ـ رنگی ـ ۱۴۰ دقیقه



«شهر» – آنچه ساکنین مینامندش – چیزی نیست جز تلی ازآهن‌پاره‌ها و صفی ازکلبه‌هائی‌که بنحو زشتی درکنارهم روی زمین قـرارگرفته‌اند وبیشتر زباله‌دانی را درنظر مجسم میکند . با وجود این علیرغم چنین وضعی این جامعه برای ساکنینش‌که با وجود زندگی فلاکت‌بار هریك بطریقی گوناگون وعجیب بدنبال خوشبختی است ، حالت سرزمین موعود را دارد . ابندا زنی است‌که بـا حرارت فراوان ازخدا شفای پسر ناقص‌العقلش را میخواهد . پسرش ، جوانی است که ساعات بیداری را یا صرف‌کشیدن نقاشی میکند یا ادای راندن ماشین را درمیآورد . این پسر هرگز معالجه نمیشود .

بدبخت‌تر از او کارگر ساده‌ایست ، با حقوقی ناچیزکه دستخوش تشنجات است . این مرد با همسرپرنفوذ وبد اخلاقش زندگی‌میکند . این‌دو هرگز ازیکدیگر جدا نمی‌شوند .

دوکارگر روزمزد نیز هستندکه درهمسایگی هم زندگی می‌کنند . شب‌ها باتفاق به‌خوشگذرانی میروند وتحت تأثیر لحظه‌ها ، همسرانشان را با هم عوض میکنند . این دو نیز هرگز اصلاح نمیشوند .

برس ساز ظاهراً فربه ولی ناتوان محله ، زیباترین همسر را داردکه اکنون آبستن است . این زن از اکثریت مردان محله بچه زائیده است . اما این بچه‌ها هرگز نخواهند فهمیدکه برس ساز پدر واقعی‌اشان نیست .

دخترك پانزده ساله‌ای مجبور میشود حمایت عموی بیکار ومادر دردمندش را بعهده بگیرد . اما عمویش به او تجاوز میکند ، ودخترك‌که آبستن شده پسرمورد علاقه‌اش را با چاقو میزند وتصمیم میگیرد خودرا نیز بکشد تا ازاین لحظه به بعد با پسر باشد . اما پسر نمیمیرد ودختر نیز دست بخودکشی نمیزند بلکه درانتهای حوادث این عمو است‌که ازآنجا میگریزد . مادر دختر هرگز نمیفهمد بچه متعلق به چه‌کسی‌است ، وبینندگان هم نمیفهمند آیا دختردست به سقطجنین زده‌است یا نه .

یك‌گدا ویسر کوچکش‌که دراتومبیل اسقاطی زندگی می‌کنند ، غالب اوقات را درخیال خانه باشکوهی میگذرانندکه روزی خواهند خرید . پسردرنتیجه حماقت پدر میمیرد و رؤیای آنها هرگز به واقعیت نمیرسد .

بازرگانی‌که اکنون زندگی‌اش تا حد جمع‌آوری‌کهنه پاره‌ها تنزل‌کرده است واین ظاهراً بخاطر مشاهده صحنه خیانت همسرش بوده‌که سبب‌گردیده قدرت درك خودرا ازدست بدهد . او با همسر بیگانه‌اش دوباره ملاقات میکند. اما علیرغم تقاضاها والتماس همسر ، حاضر نمیشود اورا ببخشد .

محاصره

(۱۹۶۵)

(فیلم بلند – سینمای میکلوش یانچو)

فیلمنامه : **گیولا هرنادی**
فیلمبردار : **تاماس سوملو**
موسیقی : **آهنگهای عامیانه**
هنرپیشگان: **یانوش گوربه ، تیبورمولنار، آندراس کوزاك ، گابور آرگادی ، زولتان لاتینوویتس .**

درسال ۱۸۶۰ حکومت اتریش برعلیه گروههای انقلابی مجارستان مبارزه میکند ودراین راه به انواع وسایل ترور ووحشت متوسل میگردد وقربانیان آنان ازطریق خیانت‌های شخصی بدام می‌افتند .



استرالیا :

يك تار و دو پود

(فیلم‌کوتاه – مسابقه)

نویسنده وکارگردان : **جیمز کافی**
تهیه‌کننده : **مالکولم آوتن**
فیلمبردار : **کری برآون**
موزیك : **له دمپسی**
۳۵ میلیمتری ـ رنگی ـ ۱۳½ دقیقه

فیلم «يك تار و دوپود» که سازنده‌اش ازآن بعنوان يك فیلم هنری یاد کرده است ، کار سه هنرمند صنعت‌گر استرالیائی را ازطریق سیرتصویر بافته‌ای آشکار میکند. فیلم درشکل آشکار بصری روابط مابین هنـرمندان ، هنرشان ومحیطشان را نشان میدهد .

دراین فیلم کار «مارکوس اسکپیر» آهنگر «موناهسنیگ» نساج و «پیتر ترویس» سفالگر ازطریق پوشش شاعرانه تصاویر دنبال شده است . درطول فیلم بارها بطور همزمان هنرمند ، مصنوع درحال پیدایش وچشم‌های خالق را می‌بینیم که نشان‌دهنده غایت ازبیش معلومی است‌که سازنده میخواهد به‌آن دست بیابد . تصاویرچشم ودستهای شکل بخش انسان بارها درطول فیلم دیده میشوند وتصاویر سه هنرمند را بهم می‌پیوندد وبه سه قسمت فیلم يك وحدت‌کلی میبخشد .

با حضور ومعرفی تونی‌کرتیس – ساعت ۲۱٫۳۰ – تالاررودکی

لپکه

تهیه‌کننده وکارگردان : **مناهیم گولان**
فیلمنامه : **تامار هوفنر – سلی‌لو**
فیلمبردار : **آندی دیویس**
بازیگران: **تونی‌کرتیس ، میلتون برل ، آنجانت‌کامر ، مایکل‌کالان وجیانی روسو**
محصول : **آمری‌ئورو پیکچرز کورپ**
۳۵ میلی‌متری ـ سیاه وسفید

این فیلم خطوط قدرت يك شبکه مخوف‌جنایت را درآمریکا ترسیم می‌کند. فیلم باکودکی « لپکه » (لوئیس باچالتر) آغاز میشود . او درنوجوانی ، آواره وسرگردان درخیابانهای پائین‌شهر نیویورك پرسه میزند. پدرش درزمانی‌کـه « لپکه » پانزده سال دارد ، فوت می‌کند وبزودی « لپکه » با زندان آشنا میشود وبهترین سالهای بلوغ زندگیش را درسلول‌های زندان می‌گذراند .

درسال ۱۹۱۹ وقتی ۲۲ سال دارد ، اززندان آزاد میشود وبزودی با یکی ازرفقایش به يك باند ازگانگسترهـای نیویورك ملحق می‌گردد. پنج سال بعد « لپکه » قدرتی بهم میزند وگروهی دربروکلین بوجود می‌آورد . « لپکه » توسط «رابرت‌کین» یکی ازدوستان دوران‌کودکی خودکه حالا وکیل زبردستی شده ، با يك بیوه زن جوان یهودی باسم «برنیس مایر» آشنا میشود وبزودی عاشق یکدیگر میشوند .

بزودی « لپکه » که حالا قدرتی درنیویورك بدست آورده ، واردکار تجارت مواد مخدر میشود وکمی بعد دراین زمینه متخصص ومیلیونرمیشود . پلیس سرانجام موفق میگردد با بدست‌آوردن مدارك قانونی اورا بدام اندازد . محاکمه « لپکه » ، جنجالی‌است وسرانجام اورا به مرگ محکوم می‌کنند . علیرغم‌کوششهای وکیلش «رابرت‌کین» وهمسرش «برنیس» لپکه دریکی ازیکشنبه شب‌هـای سال ۱۹٤٤ درسن چهل‌وهفت سالگی روانه اطاق‌گاز میشود . . .

درباره کارگردان :

«مناهیم گولان» که دراصل يك فیلمساز یهودی است ، درتمام‌کشورهای جهان فیلم ساخته . اولین فیلم او «الدورادو» نام دارد وبعد این فیلم‌ها را در کشورهای مختلف (انگلستان ، اسرائیل وآلمان) ساخته است :

کازابلان (اولین فیلم موزیکال اسرائیلی) سالاه ، برای غازها چی خوبه ؟ (با شرکت نرمن ویزدم درانگلستان) ، ملکه شاهراه ، ترا دوست دارم روزا ، فرار بسوی خورشید (با شرکت لارنس هاروی ولیلاکدرووا – انگلستان)، سرقت بزرگ تلفن ، خانه‌ای درخیابان شلوش وپدر دخترها (دراسرائیل) . این فیلم درجشنواره کان ۷٤ نمایش داده شد. لپکه اولین فیلمی است‌که او درایالات متحده آمریکا ساخته است .



گزارش مصاحبه‌ی مطبوعاتی با:



الدر شنگلایا کارگردان فیلم مردم عجیب

صبح روز دوشنبه یك جلسه‌ی مصاحبه‌ی مطبوعاتی ورادیو تلویزیونی با «الدر شنگلایا» کارگردان فیلم «مردم عجیب» تشکیل‌شد. دراین جلسه اولین سئوال، توأم با عقیده‌ی موافقت‌آمیزی بود پیرامون مسایل اجتماعی مطرح شده درفیلم . . . وسئوال این بودکه آیا درسینمای روسیه، موج نویی ایجاد شده‌که درآن مسایل اجتماعی مطرح‌باشد ویا فقط مسأله‌ی فیلم ساختن مطرح است.

شنگلایا گفت:

– من خیلی خوشحالم‌که شما ازاین فیلم راضی هستید وسعی دارید چیز تازه‌یی درآن پیداکنید. ولی قصد ما همان چیزی بودکه شما درفیلم دیدید. کار یك سینماگر این است‌که سعی‌کند چیزهای تازه‌یی پیدا کند. من ازنسل سوم فیلمسازان شوروی هستم ودر جستجوی راههای جدیدی‌که کاملاً با آن مسایلی‌که صنعت فیلمسازی شوروی درآغاز داشت، فرق داشته باشد. من قصد دارم، زندگی وسینما را همانگونه‌که هست، مطرح‌کنم. ومی‌توان‌گفت‌که این موج جدید سینمای شوروی، این فصل جدید ونگاه جدید با تمام مسایل اجتماعی وزندگی سیاسی‌کشور ما ربط دارد.

سئوال‌بعدی مطرح‌شده درجلسه درباره‌ی‌استودیوهای فیلمسازی روسیه بود. واینکه آیا علاوه براستودیوهای مرکزی بزرگی مثل مسفیلم وغیره دربخش‌های دیگر روسیه مثل ارمنستان، گرجستان و قفقاز استودیویی وجود دارد ووضع فیلمسازان دراین‌قسمت‌هاچگونه‌است.

شنگلایا پاسخ داد: خودمن دراستودیوی‌گرجستان کار می‌کنم وطبعاً می‌توانم درباره‌ی تجربه‌ی‌کار دراین استودیوها صحبت بکنم. اولین فیلم مستندگرجستانی درسال ۱۹۰۸ ساخته شد. واولین فیلم هنری‌گرجستان دربین سالهای شانزدهم تا نوزدهم فیلمسازی بوجود آمد. ساختن فیلم درآن زمان خیلی طول می‌کشید، پول زیادی دربین نبود وسرمایه‌ی فیلمهـا بیشتر از سرمایه‌ی شخصی‌فیلمسازان برداشت می‌شد. درسال ۱۹۲۱ درجمهوری‌گرجستان‌استودیویی‌ایجاد شد به‌نام «گروزیا فیلم». به معنی «فیلم گرجستانی». درجمهوری‌های دیگر اتحاد جماهیرشوروی نیز استودیوهایی بوجود آمدکه همگی‌شبیه همین«گروزیافیلم» نامگذاری شدند.

ما درحال حاضر فیلم هایمان را به زبان‌گرجی تهیه می‌کنیم وبرای آنکه مردم دیگرجمهوری‌هابتوانند آنرا بفهمند آنهارا به زبان دولتی روسی دوبله می‌کنیم.

درباره‌ی تهیه‌ی فیلم دراستودیوهای مرکزی و تفاوت آن با استودیوهای محلی باید بگویم‌که هریك ازاین استودیوها سنت خودشان را دارند وخصوصیات خودشان را دنبال می‌کنند. ازنظر روابط بین این استودیوها نیز می‌توانم بگویم‌که خیلی دوستانه است. هرموقع‌که ما چیزی‌ازآنها بخواهیم مساعدت می‌گیریم ومتقابلاً آنها نیز اگرچیزی ازمابخواهند دراختیارشان می‌گذاریم.

یکی ازخبرنگاران خارجی پرسید:

– آیا درساختن فیلمتان، بعضی ازآثار «لئونارد داوینچی» را مدل قرار دادید؟ وآیا این‌کار ازنظر فنی اشکالاتی پیش نیاورد؟

شنگلایا گفت: من‌خوشحالم‌که این مسأله را مطرح کردید. آثار «داوینچی» مواد خوبی برای‌کار من‌بود. والبته بیشتر مسأله‌ی پرواز انسان با ماشین پرنده، برای من مطرح بود اما کارهای فنی فیلم خیلی مشکل بود. ماشینی‌که شما درفیلم می‌بینید درنگاه اول محکم بنظر نمی‌رسد، ولی این دید شما دید درستی نیست. ماشین پرنده‌ی من ماشین محکمی‌است طرح این ماشین دریك‌کارخانه هلیکوپترسازی ریخته شد. اول‌که ما این طرح را پیشنهادکردیم آنها خیلی تعجب‌کردند ولی کم‌کم پیشنهاد مرا قبول‌کردند وطرح‌ها جالب توجه شد. البته این‌کار آسانی نبود. ماشین باید درارتفاع ۲۰۰ تا ۳۰۰ متر پرواز می‌کرد. والبته هیچ ماشینی به خودی خود پرواز نمی‌کند. بگذارید یك رازمربوط به فیلم را برایتان بگویم. ما این ماشین را با طناب فلزی مخصوصی به قطر ۸ میلی‌متر به یك هلیکوپتر آویختیم. . وبا هلیکوپتر دیگری فیلمبرداری‌کردیم. البته بعد از مدتها تمرین با هلیکوپتر، چون این‌کار مستلزم برنامه‌ریزی دقیقی بود . . . این‌کار ابتداءمشکل بود ولی بعداً کار دلچسبی شد، تاحدی‌که خلبانان هلیکوپتر بعداز اتمام فیلمبرداری برای مدتی ناراحت بودند ونمی‌خواستند به‌کار سابق خود برگردند!

مصاحبه مطبوعاتی:
ابسن‌هوی لاند کارلسن
کارگردان فیلم
«۱۹ گل سرخ»



ــ فیلم براساس یك داستان واقعی ساخته شده و پلیس دراین فیلم با شما همکاری داشته؟

– خیر، فیلم‌براساس یك‌واقعه‌حقیقی‌ساخته نشده، بلکه براساس یك‌داستان‌که سعی‌شده درآن جنبه‌های واقعی نیز حفظ شود. باتوجه به‌این‌که نویسنده‌ی داستان خود قبلاً پلیس بوده است.

ــ در فیلم پلیس به نظر مقداری روحانی میرسد.

ــشاید اینطور باشد. اما باید بگویم که من هنگام ساختن این فیلم دچار مشکلات زیادی شدم. البته این اولین فیلمی است‌که من ساخته‌ام. وبرخلاف نظرم مجبورشدم مقداری از صحنه‌های

فیلم را عوض کنم. مثلاً من پایان دیگری برای این فیلم درنظر داشتم، و آن کشته شدن قاتل وسیله‌ی مسلسل بود.

ـ مایه‌ی اصلی فیلم چه بود؟ جنایت و خشونت. آیا به‌نظر شما خشونت بیش‌ازحد درفیلم به‌کار گرفته نشده بود؟

ـ من خودم واقعاً نمی‌خواستم که درفیلم خشونت بیش‌از اندازه وجود داشته باشد. مثلاً درتمام هتل‌ها من تنها یك‌بار سعی‌کردم خشونت را نشان بدهم. به‌همین دلیل بود که آخر فیلم آن‌طور فیلمبرداری شد، نه‌آن طورکه من واقعاً میخواستم. به‌این ترتیب فکر نمی‌کنم در فیلم خشونت زیادی وجود داشته‌باشد. ازطرفی‌درمیان پرونده‌های پلیس دانمارك از این نوع جنایات بسیار دیده میشود.

ـ نظر شما درباره قاتل چیست؟ او را یك بیمار روانی میدانید یا یك جانی؟

ـ من نمی‌خواستم که اورا به‌اعتباری قاتل و به‌اعتباری دیگر بیمار نشان بدهم. شاید اگر او روانکاوی بشود، یك بیمار روانی تمیز داده بشود، ولی این اشکال‌ها را بسیاری از آدم‌های سالم هم دارند. آنچه دراین فیلم مطرح است، فقدان عاطفه میباشد، یك درون مردگی.

ـ به‌طورکلی در این فیلم میخواستید چه بگویید؟ آیا میخواستید فیلم مطرح کننده‌ی یك مسئله‌ی اجتماعی باشد، یا صرفاً از آن انتظار یك نمایش سرگرم‌کننده داشتید؟

ـ فکر نمی‌کنم قصد ساختن یك نمایش سرگرم‌کننده را داشته‌ام. اگر مسأله‌ی تجارت مطرح باشد هیچ دلیلی وجود ندارد کـه آدم بیآید و با فیلم تجارت کند، خیلی بهتر میتوان به‌جای فیلم به‌ساختن‌کنسرو و یا جوراب نایلونی پرداخت. همانطور که قبلاً گفتم من یك نظر اجتماعی داشتم و میخواستم جامعه‌یی را کـه عواطف در آن از بین رفته نشان دهم. هیچکس در این فیلم وجود نداردکه در وجودش عواطف واقعی دیده شود، حتی پلیس به‌این لحاظ نوعی شرمندگی حس میکند وسعی می‌نماید این فقدان عاطفه خود را باشوخی پرکند.

ـ سینمای کپنهاك در ساختن فیلم‌هـای سکسی و پورنوگرافی مشهور است. اما در فیلم شما از سکس خبری نیست. چرا؟

ـ سینمای دانمارك هرگـز تحت‌الشعاع سینمای سکسی و پورنوگرافی نیست. کسانی‌که چنین فیلم‌هایی میسازند، فیلمسازان خرده‌پایـی هستندکه ازمردم وجامعه‌ی اطرافشان‌کوچکترین شناختی ندارند. امـا بزرگترین مشکل سینمای دانمارك کمدی‌های محلی‌آن هست. این فیلم‌ها به‌تعداد زیادی درسال تهیه میشود و با استقبال تهیه‌کنندگان روبرو شده، به‌طوریکه هرتهیه‌کننده‌یی فکر میکند لااقل یك‌سوم فیلم‌ها باید کمدی‌باشد. حدود یك‌سال پیش با یك‌فیلمنامه‌ی جنایی به‌ملاقات تمام‌تهیه کننده‌هارفتم. آنها بعداز این‌که فیلمنامه را خواندند گفتند خوبست، اما صحنه‌های کمدی ندارد!

ـ در ساختن این فیلم به‌نظر میرسد که شما از تعدادی از سریال‌های جنایی تلویزیون تأثیر گرفته‌اید . . .

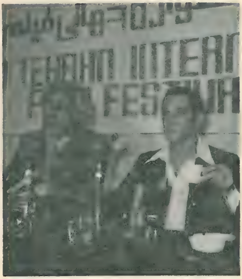
ـ نه، اصلاً این‌طورنیست. در سریال‌های جنایی تلویزیون، همیشه کارها در اطاق‌هـای چوب‌گردویی ، خانه‌های مجلل و ماشین‌هـای شیك انجام میشود. اما دراین فیلم چیزی ازاین وسایل نیست. اگر قرار باشد اعتراف کنم که از چه سینمایی متأثر هستم، باید بگویم ازسینمای ژاپن .

ـ در آینده به‌همین روش کار خواهید کرد یا تغییر روش میدهد؟

ـ من خیال ندارم که برای همیشه دراین زمینه کارکنم. این فیلم را خیلی دوست دارم، وتاکنون بارها آن‌را دیدم، ولی حس میکنم که کم‌کم دارد خسته‌ام میکند. به‌همین علت فکر میکنم که در زمینه‌های دیگـری فیلم بسازم. به‌تازگی علاقه‌یی به تاریخ قرون وسطی پیـدا کرده‌ام. این درواقـع ملغمه‌یی است از عشق، رمانس وسیاست.

مصاحبه مطبوعاتی با :

تونی کرتیس



مصاحبه‌ی مطبوعاتی «تونی‌کرتیس» با سئوالی در مورد هالیوود شروع شد. ودرهمین حد ادامه پیدا کرد. پرسیده شد :

ـ آیا هالیوود متوجه پیشرفت سینما در اروپا ـ بخصوص اروپای شرقی ـ هست یا نه و دربرابر آن سینما چه عکس‌العملی دارد؟

تونی‌کرتیس : هالیوود زیاد به‌این مسایل توجه ندارد . مسأله اینست که هالیوود امروز دیگر مرکز خلاق سینما نیست. هالیوود امروز از خودش تغذیـه می‌کند، گوشت خودش را می‌خورد وفقط به‌دوام‌آوردن و زنده‌بودن توجه دارد .

ـ آیا دوره‌ی «استارسیستم» بسرآمده ؟

تونی‌کرتیس : نه، تازه شروع شده! این حرف‌که سیستم ستاره سازی به سررسیده ، غالباً از جانب تهیه‌کننده‌ها و پخش‌کننده‌های فیلم عنوان می‌شود. چون نمی‌توانند با هنرپیشگان بزرگ و مشهور قرارداد ببندند. بنابراین، این مسأله بیشتر یك شایعه است . شایعه‌یی از روی حسد، ودور ازواقعیت.

ـ هالیوود چه‌فیلم‌هایی‌را برای‌زنده‌بودن انتخاب کرده؟

کرتیس : مسأله‌ی فیلمسازی بنظر من فقط آن نیست که آدم بیاید پولی از سینما دربیاورد، فیلمسازی باید بیشترپاسخگوی عواطف‌آدم باشد. هالیوود کار می‌کندکه به‌پول‌خودش برسد واین راه درستی نیست.

ـ آیا امروزهم فیلمسازان هالیوود برای ستاره‌سازی کوششی می‌کنند؟

کرتیس : نه ، چون دیگر راه مشخصی وجود نداردکه ستاره‌سازی‌کنند. امروز هرکسی که از راه برسد و شانس بیاورد وبطور تصادفی، موفق می‌شود. در زمان‌های پیش، کمپانی مترو گلدوین‌مایر این روش را داشت که هنرپیشگان تازه‌یی را بیاورد ، روی آنها کار بکند و به شهرتشان برساند و این شهرت با ایجاد رابطه بین تماشاگر با نویسنده و کارگـردان و هنرپیشه بوجود می‌آمد ولی حالا اگر آدم تازه واردی بخواهد به شهرت برسد باید یا شانس داشته باشد، یااحمق باشد ویااینکه رئیس‌کمپانی، قوم‌وخویش او باشد!

ـ گرایش هنرپیشه‌هـای سینما به سمت تلویزیون‌هم ناشی ازهمین وضع هالیوود است؟

کرتیس : تلویزیون، هالیوود را ازمرگ

نجات داده، اشتباه نکنید.

ــ شما که گفتید سینما بیشتر باید پاسخگوی عاطفه باشد، آیا حاضرید در فیلم‌های خوب دستمزد نگیرید و یا کمتر بگیرید؟

کرتیس : من چرا بایستی درازاء پاسخگویی به عاطفه‌ام، پول کمتری بگیرم!؟ البته تهیه کنندگانی باشند که پولشان کافی نباشد و بگویند که حاضرند با من در ازاء دستمزدم شریک بشوند، من حاضرم. چرا باید تهیه کنندگان، سهم دیگران را از نتیجه‌یی که می‌گیرند نپردازند؟

ــ شما مثل اینکه از هالیوود ناراحتی دارید (که شاید بهمین دلیل حالا در انگلستان زندگی می‌کنید)، علت این ناراحتی چیست؟

کرتیس : من هالیوود را خوب می‌شناسم. و تمام اوضاع و احوال آن‌را می‌دانم، و حالا سعی دارم که تجربیات گذشته‌ی خودم را پیاده کنم. هالیوود نسبت به‌خودش تصورعجیبی‌دارد. هالیوود خودرا یك گاو مقدس می‌شناسد وتصور می‌کند که مادر فیلمسازی است. درحالی کـه فیلمسازی از آنجا شروع‌نشده وواقعیت این‌نیست. و اگر من بگویم که هالیوود درست فکرمی‌کند، صداقت ندارم و واقعیتی را بیان نکرده‌ام.

ــ برنامـه‌ی تلویزیونیتان با راجر مور خیلی موفقیت‌آمیز بود، چرا با راجرمور کنار نمی‌آمدید؟

کرتیس : این واقعیت ندارد. راجرمور یکی از بهترین دوستان من است وروابط ما باهم عالی بود. ما ٢٤ ماه درشرایط بسیار سختی با هم کار کردیم و روابطمان حسنه بوده . این شایعه بیشتر از آن‌جهت بوجود آمده کـه موفقیت سریال ما باعث حسد عده‌یی شده.

ــ ظرف این‌دو روزی که در تهران بودید آدم صمیمی‌وخندان وشادی بنظر‌می‌رسیدید، آیا در زندگی خصوصیتان نیز همینطور هستید؟

کرتیس : من همینم که شما می‌بینید. من فقط موقعی نقش بازی می‌کنم که در ازاء آن پول بگیرم!

«ایوروبر» کارگردان فیلم : «سلام برهنرمند»

«ایوروبر» هنرپیشه وکارگردان فرانسوی ازیك خانواده بورژوآ درسال ۱۹۳۰ متولد شده‌است . درسال ۱۹٤٤ درموزیکالهای مخصوص سربازان آمریکائی درلیون باجرای برنامه‌های تفریحی پرداخت . بعد به پاریس برگشت ونقشهای کوتاهی درچند نمایشنامه بدست آورد .

فعالیتهای تآتری «ایوروبر» رفته رفته گسترش پیداکرد بطوریکه درسال ۱۹٤۸ یکی ازهنرپیشگان سرشناس تآتر درپاریس شد. بعدازآن شخصاً نیز چند نمایشنامه وبرنامه موزیك هال را کارگردانی‌کرد. نخستین نقش سینمائی خودرا درسال ۱۹٤۹ با بازی درفیلم «خدایان یکشنبه» بدست آورد . موفقیت وی درسینما با بازی نقشهای مهمتر درفیلمهای بعدی تثبیت شد. ازمیان فیلمهائی‌که تاکنون درآنها عهده‌دار نقشهای مختلف بوده میتوان این فیلمها را نام برد : مانورهای بزرگ (رنه‌کلر) ــ کلئو ازپنج تا هفت (آنیس واردا) ــ ولگرد (کلود للوش)ــ حادثه ، حادثه است (کلود للوش) .

«ایوروبر» باهمکاری همسرش «دانیل دلورم» یك شرکت تهیـه فیلم تأسیس‌کردکه نخستین محصول آن درسال ۱۹٦۱ بنام «جنگ دگمه‌ها» بنمایش درآمد . کارگردانی این فیلم را خود «ایوروبر» برعهده داشت . این شرکت روی فیلمهای کارگردانهائی چون «اریك رومر» ، «کلود بری» و «پیرریشار» نیز سرمایه‌گذاری‌کرده است .

«ایوروبر» درسال ۱۹٥٤ نخستین‌فیلم خودرا درمقام‌کارگردان‌بنام «مردها فقط به آن چیز فکر میکنند» ساخت . ازفیلمهائی‌که تابحال‌کارگردانی‌کرده میتوان اینها را نام برد : ندیده ونشناخته (۱۹٥۷)ــ بامضای آرسن‌لوپن (۱۹٥۹)ــ جنگ دگمه‌ها (۱۹٦۱)ــ رفقا (۱۹٦٤)ــ الکساندر خوشبخت (۱۹٦۷)ــ مردی باکفشهای لنگه به لنگه (۱۹۷۳)ــ سلام برهنرمند (۷٤ ــ ۱۹۷۳) .



FILM MARKET

بازار فیلم

WEDNESDAY, 27th. NOVEMBER

Time	Title (Country, Type)	Distributor/Producer	Hall
10:30 a.m.			
	'Experimental' ($12\frac{1}{2}$ mins) (United Kingdom, Documentary) and	The British Council	1
	'The Blue Eyes of the Broken Doll' (Spain)	Profilmes S.A.	1
	'Lovers in Year One' (Czechoslovakia, Romance)	Czechoslovak Film	2
	'27 Down' (India)	Film Finance Corp. Ltd.	3
	'Bridge' (Iran, Tragedy)		4
2:30 p.m.			
	'History of Olympic Games' (15 mins) (Fed. Germany, Documentary) and	Chronos-Film GmbH	1
	'Les Murs Ont Des Oreilles' (France, Comedy)	Les Films Boétie	1
	'Parizad' (Iran, Comedy)	Panorama Company	2
	'Hiroshima 28' (Hong Kong, Tragedy)	Eng Wah & Co.	3
	'Curio Lake' (Poland, Social Criticism)	Film Polski	4
5:00 p.m.			
	'Around the World With Love by Paynet' (Italy, Cartoon)	Lanka Films Ltd.	1
	'I Saw Her First' (Pain)	Uniespana	2
	'The Exile' (Lebanon)	Tahsin Kawadri	3
	'Battle of Berlin' (Fed. Germany, Documentary)	Chronos-Film GmbH	4

چهارشنبه ٦ آذرماه

ساعت ۱۰½ صبح :		
چشمهای آبی عروسك شکسته	(اسپانیا)	سالن شماره ۱
آزمایشی	(انگلستان – مستند)	« « ۱
عشاق درسال یك	(چکسلواکی – عشقی)	« « ۲
بیست‌وهفتمین	(هند)	« « ۳
پل	(ایران – تراژدی)	« « ٤
ساعت ۲½ بعدازظهر :		
دیوارگوش دارد	(فرانسه – کمدی)	سالن شماره ۱
تاریخچه بازیهای‌المپیك	(آلمان – مستند)	« « ۱
پریزاد	(ایران – کمدی)	« « ۲
هیروشیما ۲۸	(هنگ‌کنگ – تراژدی)	« « ۳
دریاچه کوریو	(لهستان – اجتماعی)	« « ٤
ساعت ٥ بعدازظهر :		
دوردنیا با عشق به همراه پی‌نت	(ایتالیا – کارتون)	سالن شماره ۱
اول من دیدمش	(اسپانیا)	« « ۲
تبعید	(لبنان)	« « ۳
نبرد برلین	(آلمان – مستند)	« « ٤

Please note that all Blue Card holders are cordially invited to attend programmes at the Film Market. All Film Market films are shown in the Ministry of Labour Research Centre, just below the Royal Tehran Hilton hotel.

ITALIAN GUESTS

It is regretted that the list of official Festival participants from Italy was omitted from the November 26 Bulletin. A complete and updated list will appear in a future issue.

Mr. Elie A. Aptekman
Mr. Balini
Dr. Guglielmo Biraghi
Mr. Lidio Bozzini
Mr. Pietro Bregni
Mr. Franco Cauli
Mrs. Franco Cauli
Mr. Marcello Cippollini
Mr. Gian Paolo Cresci
Mr. Robert Edwards
Mrs. Robert Edwards
Mr. Alberto Fioretti
Miss Ira de Furstenberg
Miss Lisa Gastoni
Mr. Carmine Gianfarrani
Mr. Hartford
Dr. Nedo Ivaldi
Mrs. Nedo Ivaldi
Mr. Mario Kassar
Mr. Stefano Libassi
Mr. Mario Longardi
Mr. Monferrini
Mr. Claudio Quarantotto
Dr. Gian Luigi Rondi
Mr. Roberto Rossellini
Mr. Luigi Saitta
Miss Rossana Schiaffino
Mr. M. Spiegel
Mrs. M. Spiegel
Mr. Ugur Terzioglu
Mrs. Ugur Terzioglu
Dr. Valentini
Mr. F. Vancini
Mrs. F. Vancini
Mr. Luigi Vannuchi
Mr. Massimo Vigliar
Mr. Hank Werba
Mrs. Hank Werba
Mr. Enrico Carlo Zambelli
Mr. Zingarelli

CINEMA 53

The Bulletin of the Third Tehran International Film Festival
Supervised by: **Bahram Reypour**
Secretary to the Council of Writers: **Jamal Omid**
English Editor: **Roger Cooper**
Production Manager: **Derakhshandeh Zaïmi**
Assistant Secretary: **Jamshid Eramian**

Design Supervision: **Morteza Momayez**

TODAY'S FILMS

WEDNESDAY, 27 NOVEMBER

Note: In two-film programmes, the short film is listed first.

RUDAKI HALL (Competition)
4 p.m. **'Gunpowder and Shots'** (Czechoslovakia) and **'Steppenwolf'** (U.S.A.)
7 p.m. **'One-Weft, Double-Cloth'** (Australia) and **'The Deer'** (Iran)

RUDAKI HALL (Hors Concours)
11 a.m. **'How Cossacks Saved Their Brides'** (U.S.S.R.) and **'Once'** (U.S.A.)

PARAMOUNT CINEMA (Competition Repeat)
11 a.m. and 6 p.m. **'The Longest Lens'** (U.S.A.) and **'A Girl Called Mary'** (Argentina)
3 p.m. and 9 p.m. **'La Mise en Abime'** (Belgium) and **'The Night Porter'** (Italy)

ATLANTIC CINEMA (Festival of Festivals)
11 a.m. and 6 p.m. **'Salut l'Artiste'** (France)
3 p.m. and 9 p.m. **'25, Fireman's Street'** (Hungary)

EMPIRE CINEMA (A Tribute to William Wyler)
11 a.m., 3 p.m., 6 p.m. and 9 p.m. **'Wuthering Heights'** (1939)

CINEMONDE CINEMA (The Cinema of Miklós Jancsó)
3 p.m. and 9 p.m. **'The Round-up'** (1965)

CINEMONDE CINEMA (Cinema in Asia)
11 a.m. and 6 p.m. **'Dodes' Ka-Den'** (Japan)

POLIDOR CINEMA (Iran's New Film-Makers)
11 a.m. and 6 p.m. **'Black and White'** (Sohrab Shahid-Saless) **'The Sacred Pit'** (Hagir Daryoush) **'Mr. Simpleton'** (Dariush Mehrjui)
3 p.m. and 9 p.m. **'The Problem'** (Bahram Reypour) **'The Droshky Driver'** (Nosrat Karimi)

AND THEIR MISSION FILM FESTIVALS TODAY

by: Dr. ALFRED BAUER,

Director of the Berlin International Film Festival



It is the task of film festivals with the serious aim of serving the medium of film to present the progress of film art, new forms of the language of film, works by talented young authors, directors and actors to an international forum.

The major, officially recognized festivals, like for example Cannes, Berlin, Moscow or Tehran, have been pointed by numerous smaller festivals or weeks of film in the course of the years, intending to keep the hard-pressed film in the mind of the public. With the present fight of the film against the manifold other possibilities of spending one's spare time, which keep the audiences away from the cinemas, and with the beginning of a revolution by the means of the video-cassette, it is most important for the international film production to remember the festivals as a way of advertising the medium of film not to be underestimated. Besides providing a scale for film art and a stimulus for improving the performance, film festivals also offer an opportunity not to be valued highly enough of enlarging one's knowledge of foreign peoples and of bringing them closer together by the means of the social surroundings and the mentality typical of their countries, as depicted in their films.

If some critics of culture in different countries are of the opinion that film festivals are obsolete and thus unnecessary, then the important informative rôle of the festivals has been misunderstood. In fact, there is hardly any achievement of film art during the last decade to be named which has not been made known all over the world by a festival. Hopeful artists of the coming generation quickly became an international topic through the festivals. What did we know about the Japanese cinema and its directors and artists, before "RASHOMON" had been presented and acclaimed at the 1951 Mostra of Venice? The same applies to the Swedish Ingmar Bergman films, which nowadays are sold to almost every country in the world, after the film "WILD STRAWBERRIES", to which the "Golden Bear" had been awarded by Berlin in 1958, caused such a sensation. The same award and thus world-wide notice came to Sidney Lumet for his first effort, "12 ANGRY MEN", and to Claude Chabrol for "LES COUSINS". In 1960 Jean-Luc Godard with his first feature film, "A BOUT DE SOUFFLE", set out for his triumph in many countries from Berlin and caused the break-through of the French "nouvelle vague". In 1965 and 1966 Roman Polanski won international acclaim with his films "REPULSION" and "CUL DE SAC" which received prizes at Berlin. What is more, the Berlin Film Festival has always been a much noted show-case for young film-makers. Thus the Japanese director Susumu Hani ("SHE AND HE", 1964), the Swede Jan Troell ("HERE IS YOUR LIFE", 1967), the German Rainer Werner Fassbinder ("LIEBE IST KALTER ALS DER TOD", 1969), the Iranian Sohrab Shahid-Saless ("STILL LIFE", 1974) (1) and many others belong to the discoveries of the Berlin Festival.

Yet film festivals are not only important with regard to cultural and ideal aspects or as a meeting-place for film people from all over the world, but also are of highest commercial importance. If they are organized at a suitable place and within the right frame, they will become a centre for the world-wide distribution of films. A film to which the international jury of a major festival awards a prize will at once become a very interesting and often rewarding object from the commercial point of view. The ambitious work of art presented at a festival which cannot meet its production costs with the box-office receipts in its country of origin gets the opportunity to be appraised as an outstanding and characteristic product of its country and to be sold to many countries. Many a film will be seen by professionals who would not have noticed it without the occasion of a festival. By the extensive covering through journalists from all parts of the world attending major festivals a lot of the non-prizewinning films as well will soon become part of the professional discussions in many countries and will later on quite often become box-office hits.

If at film festivals neither aspects of tourism nor other interests, but the presentation of pretentious films forms the focal point, they serve more than ever the interests of the film trade and that of the film-makers and directors at the same time. The opportunities existing at festivals of presenting new films, of discussing and selling them are still indispensable for people concerned with the film industry. Through the participation of famous artists a festival has an often underestimated effect on the broad public which contributes essentially to obtaining suitable attention of the public for the young cinema as well. The idea of changing festivals into pure study groups, interesting only for a small group of professionals, is nowadays rejected by the majority of young film artists, too, because they have realized that film art without economic security, that is audiences, will not be able to exist in the long run. Especially progressive film people share the opinion more and more that film festivals have to be regarded as important show-cases which have to be kept alive in order to be able to fulfil their task of encouraging good cinema.

The Tehran Festival, which has managed to achieve international recognition in very short time, is because of its active management highly suited to serve the promotion of film art and the international exchange of films. I affectionately wish the Third Tehran International Film Festival great success.

(1) Note from the Editor: Without wishing to detract from the basic point made by Dr. Bauer, it should be pointed out that Sohrab Shahid-Saless had previously won the Golden Winged-Ibex Plaque for Best Direction at the 1973 Tehran International Film Festival with his first feature-film "A Simple Event".

ASIAN CINEMA: OLD WINE IN NEW BOTTLES

By: **Peter L. Wilson**

For one who sees the history of art as a whole, rather than as a series of fragments, the cinema of Asia presents a fascinating paradox: modern technology being used to create "traditional" art.

It is no accident that film is an invention of the West, or that cinema (according to the cliché) is the 20th century's own and special art. By its very nature, its technological ambiance, film belongs to the modern world.

And yet it could quite convicingly be argued that film in the Orient is not precisely the same art form, or at least does not fulfill all the same functions, as film in the West. Cinema, on entering the East, sprang full-grown into a world which had not yet lost touch with earlier concepts and forms of art — concepts and forms which we may group for the sake of convenience under the heading "traditional".

Film as a technology is itself the product of a gradual process in art, beginning with the Renaissance, in which the outer image came to be considered more "real" than the inner vision. As the Western artist tried harder and harder to force his vision in line with such arbitrary definitions of reality as "perspective", his inner vision (which like dream has its own laws) lost its continuity, clarity and sympathy with traditional symbolism.

Film marks the historical breaking point in the West between the outer image and inner vision. On the one hand, the "real" image of film (actually made up of a series of totally discrete clusters of points projected in time by means of light); on the other hand, the "inner" vision of the painter, now totally disintegrated (as in Surrealism, Cubism or Abstract Expressionism), totally out of touch with the inner vision of traditional art.

In the East, however, the directors who began to use the new medium had not undergone this historico-cultural process. For many of them, traditional art was "just yesterday" rather than "ancient history". For a few, traditional art was still a living reality. The *technology* of film as a final break with the *art* of painting, theatre, dance, etc., had much less reality for them than for their Western counterparts. Film was a new bottle — but what the Asian film-makers bottled was very often fine old wine.

Nowhere is this more apparent than in Japan, where centuries of isolation had preserved such forms as Noh, Kabuki, ink drawing, calligraphy, the coloured print, swordsmanship and dance as living forces. When Akira Kurosawa began to make his own films, he could turn not only to a wealth of historical material, but much more important, to a fund of inspiration derived directly from the forms and even the techniques of tradition. No one who has seen the last duel sequence in his first film, "Judo Saga", shot under fast-moving clouds in a field of rippling wheat, can fail to recognise the amazing fact that an entire culture had been transplanted into a new and alien medium.

Kurosawa continued this process, especially in such films as "Rashomon", "Throne of Blood" and most brilliantly in "Seven Samurai", but even his films in a contemporary setting (such as "Ikiru") reflect, in composition, mood and approach, an attempt to create a truly *Japanese* cinema, a new branch growing out of the still-vital tree of Japanese art.

By the time he made "Red Beard", Kurosawa had evolved a technique of film-making unparalleled in the history of the form. Not only had he gathered around him a company of excellent actors, and evolved methods of direction and camerawork which have enriched the whole of cinema — he had also become a perfectionist whose films cost more than even the Hollywood spectaculars of the period. For "Red Beard" he actually built an entire town, complete to the last detail. He even aged the tea-cups he planned to use by making his crew drink out of them for three years before he began shooting. "Red Beard" was a masterpiece — and also a commercial failure.

Thus Kurosawa, universally recognized as a genius and considered by many the greatest living director, was unable to make another film in Japan. Finally an American company offered him the chance to work on a war epic, "Tora, Tora, Tora!" Publicly it was announced that he had become ill after a few months of shooting. The truth is that he was treated so poorly by the money-minded producer that he was unable to go on. The world, it seemed, had become too small for Akira Kurosawa.

Continued in next issue

A. Kurosawa



A scene from Kurosawa's Dodes'Ka-Den



MR. SIMPLETON

(Agha-ye Halu)
(1970)

Director: **Daryush Mehrju'i**
Producer: **Tabibian** (for Caspian Organization)
Scenario: **Daryush Mehrju'i**
Photography: **Daryush Mehrju'i**
Music: **Hormoz Farhat**
Cast: **Ali Nassirian, Ezzatollah Entezami, Fakhri Khorvash, Esma'il Davarfar**

The adventures of a simple soul who comes to Tehran from the provinces and is cheated by all and sundry, including the proverbial whore with the heart of gold.



THE DROSHKY DRIVER

(Doroshkechi)
(1971)

Director: **Nosrat Karimi**
Producer: **Manuchehr Sadeqpur** for Parsa Films
Screenplay: **Nosrat Karimi — Mas'ud Asadollahi**
Director of Photography: **Hushang Baharlu**
Music: **Mojtaba Mirzadeh**
Cast: **Nosrat Karimi, Shahla, Mas'ud Asadollahi, Diana, Arghavan**

A widowed droshky driver, played by Nosrat Karimi, from south Tehran, is courting his widowed next-door nighbour, Shahla, whose son Mas'ud is in love with his daughter Arghavan. All would be rosy but for Mas'ud's hero-worship for his dead father and abhorrence at the idea that his mother could remarry. A state of war is declared between the two parties, but all's well that ends well. A memorable scene is the circumcision of Mas'ud's younger brother.





THE WINGED IBEX

A number of guests have been asking about the origins of the symbol of the Tehran International Film Festival, the winged ibex. The ibex, a wild goat to be found in most mountain regions of Iran, has been used as a motif in Persian art since time immemorial.

The Festival symbol, which as a statuette forms the main Festival award, is based on the handle of a silver vessel from the Achaemenian period, some 2,500 years ago. Two such vessels are known, one in the Louvre, one in the Berliner Staatliche Museen, both in silver with partial gilding.

The powerful, yet at the same time delicate, ibex has the wings of an eagle and the ears and front hooves of a horse, and at least does not look like someone's Uncle Oscar.

played the scene from the script, then you heard someone yell 'cut' but the take continued. She jumped up in bed, relaxed now, and asked *'How was it? Was I any good?'* She looked and saw that everybody was so quiet and that the light was still on. Suddenly, she realised the camera was still running and we got that reaction too. Acting, looks and personality! She was absolutely charming and we said *'That's the girl!'* "

But it isn't only the performers that have seen the true side of Wyler's creative personality. They feel the lash of his tongue, certainly and suffer for the sake of their performance, but it is the cameramen and technicians who most often see the director's true genius. Veteran cameraman Joseph Ruttenberg, photographer of *Mrs. Miniver,* recalls: "Wyler has a marvellous way of directing. He sits next to the camera and watches the rehearsal without saying a word. Actors have no idea *what* he thinks."

Ruttenberg remembers how, on *Mrs. Miniver,* Wyler had remembered a gesture in rehearsals and waited for his performer to repeat the gesture for the camera. "In one scene Greer Garson was on her stomach and Walter Pidgeon gave her a tap with his slipper on her behind. It was in rehearsal, but Willy caught the gesture and had it repeated in the take. A very cute detail that wasn't thrown into the audience's face. That's how Wyler works, never giving precise indications so that the actor's instinct has a chance."

Wyler's later films were even more famous than the classics he had directed early in his career, super-spectaculars like *Ben-Hur,* grandiose Westerns like *The Big Country,* the musical *Funny Girl.* They brought him fresh honours and the chance to work with the new generation of Hollywood stars.

On *Ben-Hur* Charlton Heston had just about the most gruelling experience of his life yet he rates Wyler highly among the world's directors. "I doubt he likes actors very much," he says. "He doesn't empathise with them — they irritate him on the set. He gets very impatient, but invariably, they come off well. The only answer I have is that his taste is impeccable and every actor knows it. Your faith in his taste and what it will do for your performance is what makes casting a Wyler picture a cinch . . . doing a film for Wyler is like getting the works in a Turkish bath. You darn near drown, but you come out smelling like a rose."

Funny Girl brought Wyler face to face with Barbra Streisand an actress every bit as temperamental as Bette Davis had been at her peak. Everyone expected the sparks to fly and there were persistent rumours of trouble on the set, but Barbra herself denies any real friction. "At the beginning, I guess, before we started the picture, we had the usual differences most people have," she said. "At that point, I think I knew more about *Funny Girl* than Mr. Wyler. I had played it a thousand times and had read all the revisions of all the scripts — for the movies and the play. But once we started . . . well, it couldn't have been a more creative relationship."

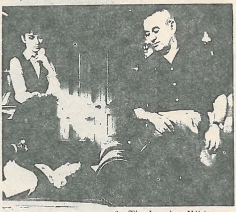
The nearest the two came to a really large flare-up was during the filming of the Swan Queen parody number. Barbra was dancing the sequence and getting a great deal of laughter and applause from the crew. But Wyler remained silent. Eventually she went over to him. She seemed to be getting applause from everyone but the man who really mattered. She started to explain what she was doing, why she was playing the scene the way she was. Wyler interrupted her suddenly and held up one hand. "Just tone it down," he said quietly. There was a pause as the two looked at each other. The feeling was that she was going to explode. Then suddenly she relaxed, nodded and walked back out on to the rehearsal floor. She did the number again, this time the Wyler way.

Funny Girl was Wyler's penultimate movie. His last was *The Liberation Of L. B. Jones,* made four years ago. He now lives in semi-retirement in Hollywood, surrounded by every honour the film world can bestow. It's difficult to say *precisely* what makes him a great director. Some say it's his ability to make quality pictures in any genre from Westerns to epics. Others say it's a unique knack of making films that make money. The nearest answer is probably a combination of the two, a talent to make creative, artistic successes that are also popular at the box-office.

It sounds an easy double to achieve but it's not, the one usually being unobtainable without the other. The late John Ford managed it with many of his films. Hitchcock and David Lean still achieve it. And so too, for over forty years did William Wyler. ☐ END

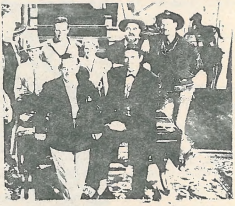


Wyler has a conference during The Collector



He supervises a scene for The Loudest Whisper

With the cast of The Big Country *made in 1958*







U.S.A. :

ONCE

Director: **Morton Heilig**
Producer: **Marianne Heilig, Morton Heilig**
Scenario: **Morton Heilig**
Director of Photography: **Morton Heilig**
Music: **Aminadav Aloni**
Cast: **Christopher Mitchum, Marta Kristen, Jim Malinda**

"Once" is an allegory which seeks to express in cinematic terms the relationship between Creation, Destruction and Humanity. Creation and Destruction discover their power in this world, Creation evolving ever more complex life-forms, which Destruction takes pleasure in destroying. Desiring companionship, Creation creates Humanity, as a woman, whom Destruction almost succeeds in destroying. When Creation gives her consciousness, Humanity is now capable of giving her love to either, and frightened by Creation's intensity she choses Destruction. Feeding her ego, he almost destroys Humanity, but Creation wins the day and Destruction is defeated. Humanity, now alone, then freely offers her love to Creation, thus completing her role. Creation and Destruction prepare to move off to another world for another round of evolution.

27 November

"Once" is showing only once, at 11 a.m. today at Rudaki Hall, in the Special Hors Concours Programme.

A portrait of WYLER



The Third Tehran International Film Festival is paying its respects to one of the all-time greats of Hollywood in "A Tribute to William Wyler", with 11 of his best films in four showings a day at the Empire Cinema.

The following article by Roy Pickard appeared in a recent issue of Photoplay based on Axel Madsen's biography "William Wyler".

● THERE aren't many film-makers who can boast three Oscars and eight nominations and to having guided their stars to no fewer than 14 Academy Awards. And there aren't many film-makers who have directed both yesterday's and today's stars in some of their greatest roles, idols of yesteryear like Bette Davis, Gary Cooper, Humphrey Bogart, Merle Oberon and Greer Garson and the superstars of today like Charlton Heston, Barbra Streisand and Peter O'Toole. But William Wyler, now 72 and the man many people consider to be the greatest director of them all, can justly claim all these things.

Wyler's life and career are the subject of a new book, titled simply *William Wyler,* a highly entertaining 450-page volume (published by W. H. Allen) that follows him from his youth in Germany and emigration to America to his Hollywood baptism with two-reel Westerns and his later, great years when he made classics like ***Jezebel, Mrs. Miniver, The Best Years Of Our Lives, The Heiress, Roman Holiday*** and ***Ben-Hur.***

It is a career that makes fascinating reading. Written by film journalist Axel Madsen and compiled with the full co-operation of the director, the book reveals all the glamour and excitement of Hollywood in the Thirties, Forties, and Fifties. It also shows how a director needed not only talent but determination and a built-in toughness to deal with temperamental stars and, even worse, temperamental producers like Sam Goldwyn, the man for whom Wyler made many of his movies.

Goldwyn felt that producers more than directors were responsible for good films. When a luckless journalist once interviewed him and referred to *Wuthering Heights* as William Wyler's *Wuthering Heights* Goldwyn cut him short. *"I made Wuthering Heights,"* he said. "Wyler only directed it." But his affection for his premier director was never in doubt. During the late Thirties and early Forties he averaged three or four pictures a year and he usually got first choice of material.

It was an unusual combination, a dynamic, egocentric producer and a brilliant director but, for some reason, it worked. Both benefited from the partnership, but none more so than the public who, year after year, were treated to pictures that had great directorial skill and quality on the production side — ***Dead End, Wuthering Heights, The Westerner, The Little Foxes, The Best Years Of Our Lives.***

Actors and actresses queued up to be in Wyler's pictures. They knew he was tough, stood no nonsense and wanted his own way, but they still queued, cap in hand. Bette Davis, not the easiest of stars to handle, spoke glowingly of him in her autobiography. "It was he who helped me realise my full potential as an actress. I met my match in this exceptionally creative and talented director."

Wyler was later to return the compliment. "She was a director's dream. If I dismissed her early one day she would be unhappy and say, ***'What's the matter, don't you want me anymore? You're all through?'*** She would go to her dressing-room, change her clothes and come back to the set and stay until everybody went home. She wanted to be there, see everything."

Their mutual admiration for each other didn't prevent clashes however. Their first film, *Jezebel,* was a relatively calm affair, but their next two, *The Letter* and *The Little Foxes,* were much more stormy. On *The Letter* the temperamental actress walked off the set after a clash about the ending of the picture. "I could not see it his way, nor he mine," said Davis. "I came back eventually. End result, I did it his way. It played validly, heaven knows, but to this day I think my way was the right way."

A similar thing happened the next year when the two came together again for *The Little Foxes.* But this time the clash was more far-reaching. Davis had the part of the scheming Southern aristocrat Regina Giddens. The role had already been played on the stage by Tallulah Bankhead, so well in fact that Davis was convinced that Bankhead's was the correct interpretation. Wyler thought differently, feeling that the role should have charm, humour and sex as well as bitchiness. Davis reacted bitterly and insisted on playing Regina as an out - and - out villainess.

Wyler had many sleepless nights over the troubles on *Foxes* and Davis too found the film tortuous going. Although the movie was a success, both critically and financially, the two never worked together again.

Other actresses were also upset at times by Wyler's methods. On ***Dodsworth,*** Ruth Chatterton clashed frequently with him, more about interpretation than anything else, and Greer Garson didn't exactly start off on the right foot when, at the start of the filming of ***Mrs. Miniver*** she presented the director with a pair of black velvet gloves with brass buttons. On one button she had engraved ***'For the iron hand'*** and on the other ***'of William Wyler'.*** Such a disastrous beginning didn't ruin the picture, it may even have helped it. ***Mrs. Miniver,*** Greer Garson and Wyler went on to win Academy Awards.

A more recent actress who found his working methods hard to take was Samantha Eggar in ***The Collector.*** Wyler had been very impressed with Samantha's beauty and stunning green eyes and had visualised her in the part of the kidnapped girl from the beginning, but the initial reading was so disappointing that it looked as though she would be dropped perhaps in favour of Natalie Wood.

Wyler was sorely tempted to use Natalie, but at the last minute decided to try all his cunning and experience on Samantha and draw from her the performance he knew she was capable of. During shooting she was not allowed to leave the set. And on her day off, Sunday, she was made to rehearse from early morning to late evening. Wyler literally tyrannised the girl in the scenes when she was supposed to look frightened and guided her as to when to frown, smile, even when to inhale and exhale.

"He's the hardest man I've ever worked with," said Samantha. "I guess I was supposed to feel trapped, and I did. I lost ten pounds." But Wyler got the performance he wanted.

He also got a brilliant portrayal out of Audrey Hepburn in her first starring role as the runaway princess in ***Roman Holiday.*** Because Wyler had signed a top star, Gregory Peck, for the male lead in the film, he didn't need a star for the princess. "I didn't need a stellar leading lady. I wanted a girl without an American accent to play the princess. That was the main requirement: besides acting, looks and personality."

Wyler found those requirements in Hepburn, then just 23 years of age. During the test he played a trick on the young actress. He kept the cameras rolling *after* she had played her small scene so that he could see her when she was natural and not acting. "She was absolutely delightful," says Wyler. "First she

cinema 53

Nov. 27 - 1974 3

THIRD TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



سکا - دن ساخته : آکیرو کوروساوا

どですかでん

Akira Kurosawa's

Dodes'ka-den



سلام برهنرمند ساخته : ایوروبر

SALUT L'ARTISTE

REALISATEUR: Yves ROBERT